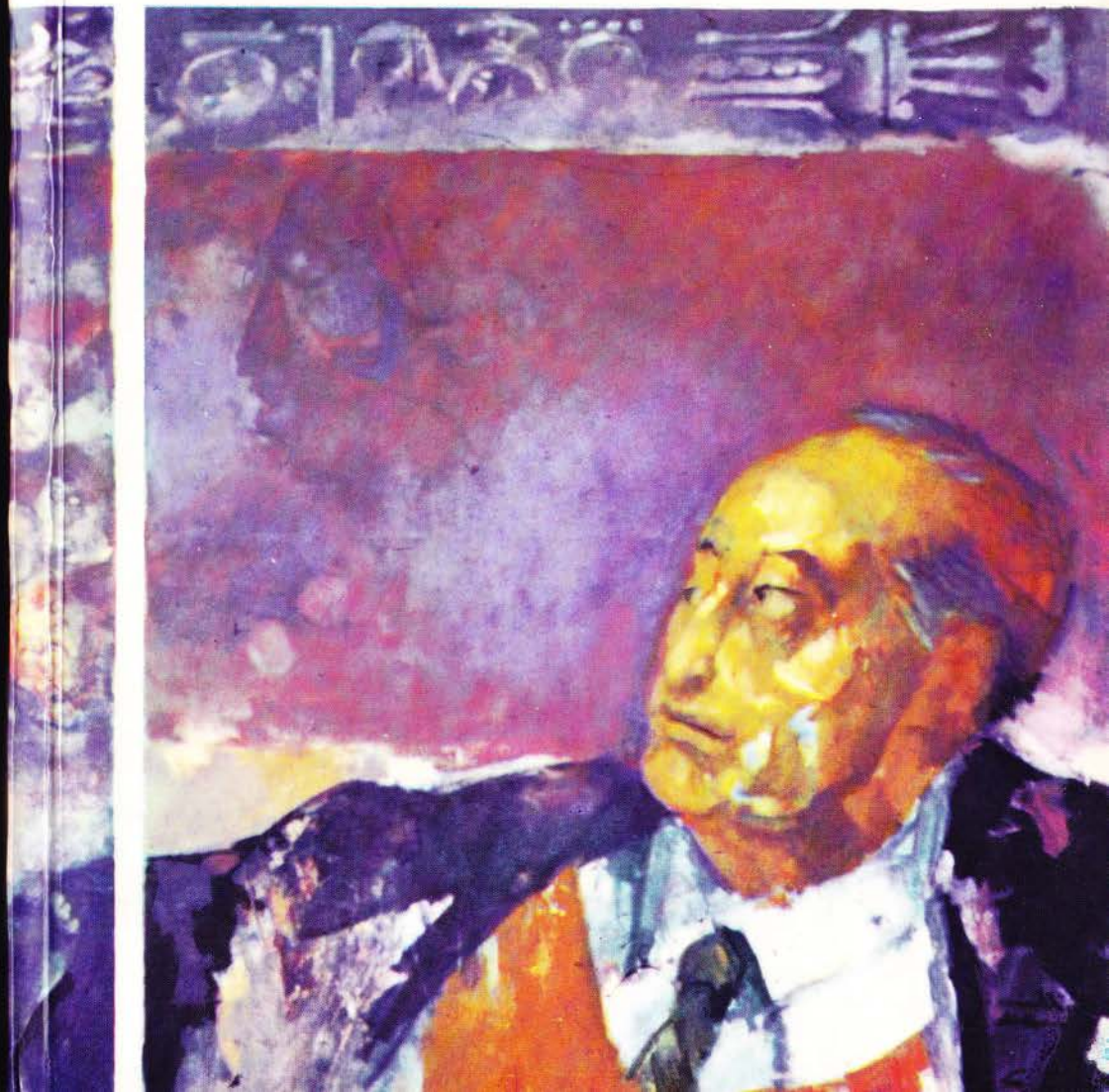
PAUL ALEXANDRU GEORGESCU

Arta narativă a lui MIGUEL ANGEL ASTURIAS



EDITURA DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ
BUCUREŞTI — 1971

Lei 9,40

Cred că pentru o mai bună cunoaştere a scrierilor mele, pentru corecta lor interpretare, studiul profesorului Paul Alexandru Georgescu, în care se reunesc cercetătorul şi literatul, ştiinţa şi sensibilitatea, va fi o lucrare indispensabilă tuturor celor care îmi vor citi opera, care o vor pătrunde şi analiza, pentru că în cartea de faţă vor întîlni drumuri noi şi de preţ.

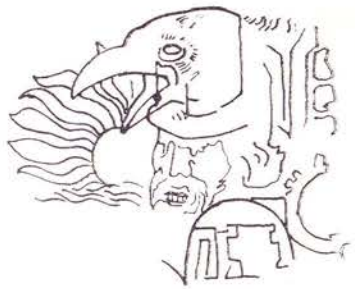
Citind această admirabilă lucrare,ne dăm seama că, pentru adevărata critică, opera literară este un cîmp neistovit de investigaţie, din ea putînd să se desprindă mereu teme noi, şi acest lucru l-a reuşit profesorul Paul Alexandru Georgescu la nivel universitar, filozofic, artistic şi lingvistic : să dea cititorului o viziune amănunţită şi totodată de ansamblu asupra operei mele aşa cum nu s-a mai făcut pînă acum. În acest sens studiul său este cel dintîi şi *A todo señor, todo honor* (Înfăptuitorului, toată cinstea cuvenită.)

MIGUEL ANGEL ASTURIAS
Laureat al Premiului Nobel

Arta narativa a lui ...
2.99 lei

PAUL ALEXANDRU GEORGESCU

Arta narativă a lui MIGUEL ANGEL ASTURIAS



EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ, BUCUREȘTI — 1971

Redactor: DICU ARETIA
Tehnoredactor: PROSAN ILINCA
Coperta de: ŞMALENIC DUMITRU

MOTTO: „Los dioses, los seres, las cosas no pueden quedar así, sin que yo las ordene, las dé cabida en la luz, en la la sombra, en la palabra devoradora".

MIGUEL ANGEL ASTURIAS
El espejo de Lida Sal, p. 87.

UNAS PALABRAS PARA EL LECTOR RUMANO

"El penetrante estudio del profesor Paul Alexandru Georgescu sobre mi obra narrativa, no sólamente es novísimo en su concepción y desarrollo, sino un ejemplo de lo que debe ser la crítica literaria cuando va más allá de lo informativo, cuando pasa de la letra a la vida, cuando busca a desentrañar, en los textos, los elementos que constituyen la razón de existir del relato y el poema, sus raíces más hondas, lo real y lo maravilloso, lo consciente y lo inconsciente y todo cuanto hay de alienamiento, de pesadilla, de tradición y de revolucionario en la obra literaria sometida a su juicio.

En este estudio crítico, el profesor Georgescu, además del análisis de una literatura muy ajena a lo europeo, al decir del poeta Paul Valéry, una obra extraña a la mentalidad europea, para recordar sus palabras; estudia la estructura de mis relatos, su origen primario en la mentalidad de indígenas pertenecientes a una cultura, la cultura maya, que alcanzó cimas de sabiduría no sospechadas; enfréntase después con un léxico en que se atiende más al sonido que al significado de las palabras, textos musicales más que conceptuales, onomatopeycos, casi producto de una prosa sin vigilancia de la inteligencia, y luego penetra por el intricado universo de los mitos ancestrales, armado de conocimentos fundamentales sobre las cosmogonías del Nuevo Mundo.

Creo que para un mejor conocimiento de mis escritos, para su correcta interpretación, este estudio del ilustre profesor Georgescu, en quien se reunen el investigador y el letrado, el saber y la sensibilidad, será algo indispensable para todos los que los lean, penetren y analicen, ya que en dicho estudio encontrarán derroteros valiosos e inéditos.

Una obra literaria, nos damos cuenta leyendo este magnífico trabajo, es campo inagotable para la crítica, de suerte que siempre hay temas nuevos que de la misma se desprenden y esto es lo que el profesor Georgescu ha logrado: a nivel universitario, filosófico, artistico, linguístico; una visión detallada y de conjunto de mi obra como nunca se había hecho. Es el primero y A todo Señor todo honor!".

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

CUVÎNT PENTRU CITITORUL ROMÂN

Pătrunzătorul studiu al profesorului Paul Alexandru Georgescu asupra operei mele narative este nu numai o lucrare cu totul nouă prin concepția și dezvoltarea ei, dar și un exemplu de ceea ce trebuie să fie critica literară atunci cînd trece dincolo de informativ, mergînd de la literă la viață, cînd revelează, în texte, elementele care constituie rațiunea de a fi a narațiunii sau poemului, rădăcinile lor cele mai adînci, realul și miraculosul, conștientul și inconștientul, cînd pune în lumină tot ce există ca alienare, coșmar, tradiție și revoluție în opera literară supusă judecății ei.

În acest studiu critic, pe lîngă analiza unei literaturi foarte depărtate și, cu expresia lui Paul Valéry, ciudate pentru mentalitatea europeană, profesorul Paul Alexandru Georgescu studiază structura narațiunilor mele, originea lor primară în mentalitatea indigenilor aparținînd culturii *maya*, care a atins culmi nebănuite de înțelepciune; se confruntă cu un lexic în care sunetul trece uneori înaintea semnificației, cu texte mai mult muzicale decît conceptuale, onomatopeice, produse ale unei proze aproape fără supravegherea inteligenței, și apoi pătrunde în universul stufos al miturilor

ancestrale, înarmat cu cunoștințe remarcabile asupra cosmogoniilor Noii Lumi.

Cred că pentru o mai bună cunoaștere a scrierilor mele, pentru corecta lor interpretare, studiul profesorului Paul Alexandru Georgescu, în care se reunesc cercetătorul și literatul, știința și sensibilitatea, va fi o lucrare indispensabilă tuturor celor care îmi vor citi opera, care o vor pătrunde și analiza, pentru că în cartea de față vor întîlni drumuri noi și de preț.

Citind această admirabilă lucrare, ne dăm seama că, pentru adevărata critică, opera literară este un cîmp neistovit de investigație, din ea putînd să se desprindă mereu teme noi, și acest lucru l-a reușit profesorul Paul Alexandru Georgescu la nivel universitar, filozofic, artistic și lingvistic: să dea cititorului o viziune amănunțită și totodată de ansamblu asupra operei mele așa cum nu s-a mai făcut pînă acum. În acest sens studiul său este cel dintîi și *A todo señor, todo honor.* (Înfăptuitorului, toată cinstea cuvenită.)

MIGUEL ANGEL ASTURIAS
Laureat al Premiului Nobel

INTRODUCERE

CIRCUMSTANȚELE ISTORICO-SOCIALE

Necesitatea de a facilita înțelegerea operei literare prin raportarea ei la epoca pe care a cunoscut-o și în care a trăit autorul ei are și nu are nevoie de a fi reafirmată.

Nu are nevoie de a fi reafirmată față de cei care neagă orice legătură dintre împrejurările istorico-sociale și opera literară, pe care o concep ca un produs pur al „interiorității" scriitorului, drept o aventură a acestuia cu sine însuși, drept un solilocviu. Oricît de seducător ar fi expusă această teză despre un autor monadic, „fără uși și ferestre", este ușor de văzut că „interioritatea" artistului, ca de altfel a oricărui individ aparținînd speciei umane, nu înseamnă în fond decît folosirea combinată a unor facultăți sufletești ca percepția, memoria, imaginația, care — este un adevăr elementar al psihologiei — nu se pot forma și exercita decît în contact cu lumea și în comunicație cu oamenii. Limbajul, indispensabil operei literare, este de asemenea un produs al relațiilor sociale. Tăiat de aceste relații și comunicări, artistul nu ar avea ce să aibă în interior — *Gedanken ohne Anschauungen sind leer* —, aventura lui s-ar reduce la o vagă cinestezie, iar solilocviul la un amestec de sunete nearticulate.

Nu are nevoie să fie reafirmată nici față de cei care ocupă poziția contrară, caracterizîndu-se nu prin negarea, ci prin absolutizarea acestei legături, din care fac un nex direct și mecanic. După ei, opera literară transcrie pur și simplu faptele istorice și

sociale, le mută dintr-o parte în alta. Termenul „reflectare" a fost înțeles și folosit, din nefericire, de multe ori, în acest sens vulgar, simplificator, care reduce pe artist la funcția de registrator al realității imediate, concrete, de copist al conținutului precis și amănunțit al fenomenelor sociale.

Teza legăturii dintre creatorul literar și epoca sa merită însă a fi reafirmată — și, în continuare, cercetată, aprofundată — de către cei care împărtășesc o concepție științifică asupra structurii și evoluției societății. Recunoscînd că „în ultima instanță" rolul hotărîtor în această legătură — ca în oricare altă determinare socială — îl au fenomenele din baza materială a societății, acești cercetători nu vorbesc despre o transpunere simplă și directă, ci de o omologie mediată, complexă și nuanțată între procesele de structurare socială și organizarea universului ficțional al operei artistice. Între faptele sociale și creațiile literare se interpun numeroase elemente de tranziție, intermediare, — juridice, politice, filozofice, morale, religioase, — care sînt și ele organizate în felurite configurații. Pe de altă parte, legătura dintre autor și timpul său nu este numai mediată, dar ea nu se poate verifica decît la nivelul ansamblelor structurale, al proceselor largi, al tendințelor generale manifestate în societate și în mentalitatea societății. Ultimele cercetări de sociologie a romanului dovedesc necesitatea de a se elabora mai cu seamă aceste categorii explicative: „mediatizarea" și „ansamblul structurat" [1]. Fără a propune o schemă

[1] Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964. Autorul lucrează și el cu trei termeni, concepuți toți ca structuri semnificative: 1. conștiința colectivă a societății globale; 2. mentalitatea grupului sau a grupurilor cărora le aparține scriitorul și 3. universul imaginar al operei. Între 1 și 3 este necesară mediatizarea lui 2, acțiunea grupului, căreia Goldmann îi acordă cea mai mare importanță. Opera nu reproduce aspecte empirice, imediate ale realității sociale, sau elemente de conștiință colectivă decît în mod parțial și periferic. Ea preia în schimb foarte mult de la elaborarea mentală ce se petrece la nivelul și în cadrul grupului. Acesta structurează în conștiința membrilor săi tendințe afective, intelectuale și practice spre un răspuns de ansamblu referitor la relațiile

unică și rigidă — imposibilă în domenii atît de fluide și diverse cum sînt devenirea socială și creativitatea artistică — îmi îngădui să menționez „mediatizarea" pe care am folosit-o în cursurile mele înainte de apariția cărții lui Lucien Goldmann. Modelul de legătură pe care l-am utilizat stabilește o corespondență între situația istorică generală (structură socială), între sentimentele existențiale ale grupului social căruia îi aparține autorul (structura mentală) și între crearea unui univers ficțional prin opera literară (structura artistică). Relațiile dintre aceste trei centre de organizare a faptelor, a emoțiilor și a viziunii pot fi de concordanță, dar și de discordanță — grupul social la care aderă autorul poate fi opoziționist, iar în privința operei artistice, ea este întotdeauna un răspuns creator, personal la „problemele situației" și la „incitațiile mentalității grupului". S-a observat chiar că acest răspuns este cu atît mai creator — uneori cu o mare putere anticipatoare — cu cît scriitorul este mai talentat. Este ceea ce explică varietatea răspunsurilor (a operelor) date la aceeași circumstanță istorico-socială, varietate care asigură bogăția și înnoirea fenomenului artistic.

omului cu natura și la relațiile interumane. Grupul elaborează însă numai elementele unei viziuni a omului și energia corespunzătoare, dar conceptualizarea, rigoarea și coerența, plenitudinea convingătoare se datorează scriitorului. Universul creat de acesta formulează cu claritate semnificațiile spre care tindea grupul, dă membrilor acestuia conștiința de sine și perspectiva de desfășurare.

Goldmann neglijează primul termen pe care eu l-am denumit situația generală (a societății globale) și față de care se exercită de obicei procesele de elaborare mentală a grupurilor. Argumentul sociologului francez este că numai grupurile și nici acestea toate, ci numai unele, precum clasele, tind spre o viziune globală a omului. Afirmația, discutabilă în sine, nu este valabilă pentru societățile cu structură mai simplă și neajunse la dezvoltare deplină, autonomă, ca societatea guatemaltecă, unde masa indiană asuprită este păstrătoarea unei viziuni mai complete și mai adînci asupra omului decît grupuri slabe, mărginite, supuse presiunilor și alterărilor de tot felul. Desigur, dacă se consideră masa populară indiană drept un grup, problema dispare.

Legătura, astfel înțeleasă, dintre scriitor și epocă se cere reafirmată de asemenea și atunci cînd se susține demnitatea ridicării deasupra circumstanței, valabilitatea universal umană a așanumitelor opere „atemporale" și „alocale". Este adevărat că toți marii creatori au depășit limitele timpului lor, au anticipat viitorul, l-au făcut chiar, într-o oarecare măsură, posibil, de dorit. Dar aceasta au făcut-o nu îndepărtîndu-se de frămîntările contemporaneității, ci pornind de la ele, trăind intens și pasional „actualul" lor. Exemple ilustre abundă — Dante, Shakespeare, Cervantes, Balzac — pentru a dovedi că tocmai prin particularul trăit și revelat în adîncime se ajunge la universalitate umană.

Eroarea ecuației „atemporalitate = valabilitate generală" nu se dovedește numai prin rememorarea faptelor pregnante din istoria literară, ci și prin scrutarea logică a primului termen. În mod asemănător lui Aristotel, care susținea că „și cel care nu are o filozofie încă are o filozofie", trebuie să afirmăm că „și operele atemporale sînt temporale". În realitate, nu există opere atemporale. Cele care fac abstracție de circumstanța istorico-socială, cele care o refuză, o fac pentru motive care le integrează pe deplin în ea. Se refugiază în atemporal din motive foarte temporale. Un exemplu elocvent ni-l oferă, în zilele noastre, romancierul argentinian de faimă mondială Jorge Luis Borges. În frămîntarea societății contemporane, cu confruntarea ei dramatică dintre forțele care vor să mențină vechile structuri bazate pe dominație și privilegiu, care vor să încremenească istoria și cele care luptă pentru înnoirea societății și împlinirea omului, Borges se situează pe o poziție nu lipsită de patetism: este prea legat de imobilism pentru a accepta schimbarea, dar este prea mare artist pentru a o nega. Și atunci caută imobilitatea în alt spațiu și în alt timp, se îndepărtează de prezent și de real pentru a se instala în atemporal și fictiv. Dar îndepărtarea aceasta, care înseamnă neîncredere în dominanta — provizoriu imobilă — a circumstanței sale și teama de perspectiva viitoare, îl încadrează tocmai în dualismul epocii pe care crede că o poate ignora. Pe de altă parte,

Borges adaugă la îndepărtare masca: își ascunde neliniștea sub o geometrie impasibilă a visului, a unui vis — pentru mai multă siguranță — ridicat la pătrat: însuși visătorul este un vis.

În ceea ce-l privește pe Miguel Angel Asturias, mișcarea și poziția lui față de epocă sînt diametral opuse acelora manifestate de Borges: nu fuge, ci se apropie de realitatea social-politică a vremii, nu aderă la forțele imobilității, ci la acelea ale progresului. Ca atare, atitudinea lui față de circumstanța istorico-socială nu trebuie nici descifrată, nici tălmăcită: este o apropiere sinceră și înțelegătoare, intimă și pasionată, care nu se reduce însă cîtuși de puțin la simplismul reflectării mimetice. Atitudinea lui Asturias față de împrejurările Guatemalei și, în sens mai larg, față de acelea ale Americii latine comportă două registre — real și mitic — și o serie de modalități care variază cu fiecare carte. Toate romanele și povestirile sale au ca subiect Guatemala, dar de fiecare dată punctul de vedere asupra ei se schimbă: în *Leyendas de Guatemala* (Legendele Guatemalei) vorbește culegătorul de basme, în *El Señor Presidente* (Domnul Președinte) — polemistul politic, în trilogia bananieră — cronicarul social, în *Week-end en Guatemala* (Week-end în Guatemala) — pamfletarul, în *Mulata de Tal* (O oarecare mulatră), *Hombres de maíz* (Oameni de porumb), în *Maladrón* (Tîlharul rău) — iubitorul miturilor indiene. Locul central pe care îl ocupă circumstanța istorico-socială guatemaltecă în opera lui Asturias, vehemența și multilateralitatea cu care este trăită și reprezentată artistic fac necesară prezentarea acestei realități cel puțin în datele ei caracteristice.

Guatemala este una din cele șase mici republici care alcătuiesc America Centrală. Aceasta nu o împiedică să aibă o suprafață egală cu aceea a Belgiei și Portugaliei la un loc. Dimensiunile mici la scară americană sînt mijlocii la scară europeană. Geografia se caracterizează prin frumusețile naturale multiple și atît de învălmășite încît Marc Blancpain vorbește de „un extraordinar dedal

alcătuit din podișuri secrete, văi profunde, lacuri tăcute și meditative, munți semeți și vulcani în activitate" [1].

Peisajul acesta mirific va apărea mereu în cărțile lui Asturias cu variate valențe: invitație la vis, presimțirea primejdiilor ascunse, copleșirea omului prin clima toridă, vegetația luxuriantă, fauna crudă. O țară de bogății și îndeletniciri dominante rurale, agricole: aproape 70 la sută din populație lucrează pe ogoare. Ogoare este un fel de a spune, mai exact ar fi termenul de plantații, deoarece bogățiile principale ale țării sînt bananele și cafeaua. Produse în cantități mari și alcătuind singurele articole de export (la prețuri dictate de străinătate), ele generează, alături de alte cauze, vulnerabilitate economică și instabilitate politică. O țară cu pronunțat caracter indian și metis: din cei patru milioane de locuitori, indienii reprezintă 67%, metișii 30% și albii 3%. În cursul studiului de față, importanța extraordinară a elementului indian în opera lui Asturias va fi pusă mereu în lumină, sub diferite unghiuri: psihologic, politic, artistic, lingvistic etc.

Chipul adevărat al unei țări este însă cel dinamic, desprins din evoluția sa istorică. Istoria Guatemalei străbate în genere aceleași etape, în aceleași direcții, ca întreg continentul latino-american, firește cu caracteristici proprii derivînd din condițiile sale specifice. Pe pămîntul unei vechi și strălucite culturi — maya — ale cărei temple și cetăți părăsite și năpădite de junglă sînt obiect de unanimă uimire și admirație, conchistadorii — în Guatemala ferocele Pedro de Alvarado — impun prin foc și sabie dominația colonială spaniolă care avea să dureze aproape trei secole. Se constituie aici, ca și în alte părți ale Americii hispanice, o societate ierarhizată și imobilă, al cărei feudalism, prin sine tardiv, este agravat prin depărtarea de metropolă, prin eterogeneitatea de rasă, prin imensitatea teritoriilor și „provocarea" (în sensul de *challenge* folosit de Toynbee) din partea naturii.

[1] Marc Blancpain, *Aujourd'hui, l'Amérique latine*, Paris, Calman Lévy, 1966, p. 105.

O societate bazată pe privilegii și monopol, apăsînd ca o piramidă pe munca în condiții de sclavi a maselor de indieni în *encomiendas* și mine. Imobilismul societății coloniale primea însă două corective: dinlăuntru, revolta surdă și cîteodată fățișă a populației băștinașe înrobite; din afară, contrabanda, atacurile corsarilor și, mai tîrziu, ideile emancipatoare ale revoluțiilor franceză și americană. Urmează epoca războiului de independență, care duce, după lupte grele și îndelungate (1810—1824), la scuturarea jugului colonial spaniol în tot continentul, cu excepția insulelor Cuba și Puerto Rico. În acest răstimp, Guatemala, deși era sediul unei *Capitanía general*, deși avea universitate și episcopie, se afla într-o poziție oarecum periferică, de liniște provincială, față de centrul de putere, dar și de revoltă, care era Mexicul. Independența se obține ca urmare a înțelegerii din 1823 dintre conducătorul mexican Iturbide și guvernatorul spaniol. Ea are, în Guatemala, înțelesul unei autonomii atît față de Spania, vechiul stăpîn, cît și față de Mexic, noul pretendent la dominație. Războiul victorios împotriva spaniolilor aduce Guatemalei, ca întregii Americi hispanice, independența de stat, forma republicană de guvernămînt, egalitatea juridică a cetățenilor, libertatea comerțului și a industriei, constituții democratice. Toate însă formal, de vreme ce structura economică și socială — feudalismul corupt de care vorbește Solórzano Peirera [1] — precum și forțele interesate să îl mențină — latifundiarii, armata, biserica — rămîn intacte. Ele s-au opus sistematic și la nevoie în mod violent cerințelor maselor, care erau și ale istoriei: democratizarea vieții politice și progresul, modernizarea economiei. Pentru a împiedica deci reforma agrară și libera exprimare a voinței populare, aceste forțe conservatoare intervin brutal prin lovituri de stat și revolte, prin *juntas* militare și *caudillos* care, ajunși dictatori sau președinți, tind să se permanentizeze la putere. Logica luptei face ca

[1] v. Solórzano Peirera, *Política indiana*, Libro III, capitulo III, parragrafo 26. Cf. L. Chávez Orozco, *Historia económica y social de México*, México, 1938, p. 8 și urm.

și partea adversă să folosească adesea procedee asemănătoare, creîndu-se astfel acel climat specific vieții politice hispano-americane, alcătuit din lupte civile, cascadă de guverne și constituții, alternanță fatală de asuprire și revoltă. Pe acest fundal se pot totuși deosebi diferite perioade istorice, caracterizate printr-un fapt sau proces dominant. Imediat după obținerea independenței, Guatemala, care făcea parte din Confederația Americii Centrale, intră într-o perioadă de discordie și lupte civile grefate pe antagonismul dintre federaliști și separatiști, partizani ai independenței Guatemalei. Fenomen simptomatic: deși opuse, ambele tendințe erau reprezentate de *caudillos* la fel de dinamici și dominatori — cea de federalizare prin liberalul Morazán, cea de independență prin catolicul fanatic, conservatorul Carrera. În perioada următoare, 1847—1885 — denumită perioada creării cadrului statal și a instituțiilor administrative — trece pe primul plan opoziția dintre conservatorismul exacerbat al lui Carrera și liberalismul succesorului său, Justo Rufino Barrios. În timpul acestuia se instituie libertatea presei, se organizează învățămîntul, se introduce căsătoria civilă etc. Perioada dintre 1885 și 1920, corespunzînd cu dictatura lui Estrada Cabrera, se definește prin elemente de progres economic, și prin începutul penetrației capitalismului străin. Aceste trăsături trebuie însă descoperite, desprinse din atmosfera de asuprire și teroare pe care o impune președintele Cabrera. Asturias cunoaște prin experiență personală ultimii ani ai acestei dictaturi la a cărei răsturnare, în 1920, participă așa cum vom arăta în capitolul următor. Perioada dinainte și după 1920, cu marile ei evenimente — războaiele mondiale, Revoluția Socialistă din Octombrie, înfrîngerea fascismului și lupta mondială pentru emancipare socială și națională — este istorie, istorie trăită de romancier și reprezentată artistic în opera sa narativă. Tocmai pentru acest motiv vom insista asupra circumstanței guatemaltece din ultimii ani: ea este cea care a furnizat materie primă și, mai mult decît aceasta, a cerut un anumit mod de

tratare artistică, așa cum bronzul cere statuia eroică și granitul monumentul solemn.

În această epocă, Guatemala continuă să fie „pămîntul făgăduinței" pentru dictatorii sîngeroși, dar regimul lor este, mai ales după al doilea război mondial și după constituirea socialismului ca sistem mondial, tot mai contestat, și de această dată contestarea se traduce nu prin izbucnirile violente și scurte ale mîniei populare, ci prin statornicirea unui regim democrat, care durează zece ani și care nu este înlăturat decît prin intervenție străină armată, prin agresiune imperialistă. Forțele trecutului și ale imobilismului nu mai sînt capabile decît să scoată pe guignol-ul politic aceeași marionetă a dictatorului, dar de fiecare dată tot mai uzată și mai jalnică. Generalul dictator Jorge Ubico este deja o copie defectuoasă a lui Estrada Cabrera: îi lipsește fascinația paralizantă pe care acesta o exercitase asupra țării timp de 20 de ani. Nu mai este în stare nici să țească deasa pînză de păianjen polițistă asupra țării; în anii regimului său oponenții țin reuniuni clandestine, iar romanul lui Asturias, violent antidictatorial, *El Señor Presidente*, circulă clandestin, în manuscris. Procesul de organizare a rezistenței și de răsturnare a dictatorului este amplu descris în romanul *Los ojos de los enterrados* (Ochii îngropaților), unde apare evidentă confluența populară care avea să ducă în 1944 la triumful în alegeri al președintelui democrat Juan José Arévalo (1945—51), urmat de regimul mai curajos încă în satisfacerea cerințelor maselor, al lui Jacobo Arbenz (1951—1954). Au fost, cu expresia lui Luis Cardoza y Aragón, „zece ani de primăvară în țara eternei tiranii" [1]. Situația pe care o moștenesc cele două guverne democratice și cu care e confruntată dorința lor de mai bine se caracterizează prin mizeria creată de latifundii, prin exploatare inumană exercitată de monopolul United Fruit, prin nivelul dezastruos de scăzut al vieții sociale

[1] Luis Cardoza y Aragón, *Guatemala: 1954—1964*, în „Cuadernos americanos", México, 1964, nr. 4, p. 16—33.

și culturale. Potrivit datelor recensămîntului efectuat în 1950 cu cooperare nord-americană, situația proprietății rurale prezenta următoarea uriașă inegalitate: 22 de latifundiari, cu mai mult de 9 000 ha fiecare, posedau 13% din suprafața cultivabilă a țării, iar monopolul United Fruit poseda de două ori mai mult pămînt decît aveau 160 000 de agricultori. Din numărul total al țăranilor, mai mult de jumătate — 57% — nu aveau nici un fel de pămînt. După revista *El mes económico y financiero* din 15 aprilie 1953, venitul mediu al unui muncitor agricol era de 0,25 centi de quetzal (egal cu un dolar) pe zi, adică 7,5 dolari pe lună. Monopolul United Fruit nu era un stat în stat, ci un suprastat care poseda 230000 ha, stăpînea exportul de banane și transportul lor pentru că drumurile de fier îi aparțineau în proporție de 47%, iar porturile, în întregime.

În aceste condiții, se explică celelalte date referitoare la nivelul de viață materială și culturală al populației. Analfabetismul se ridica la 72,2%, iar în unele regiuni atingea 90%. Mortalitatea infantilă este de asemenea dintre cele mai ridicate: 25%. Durata medie a vieții în Guatemala este de 43 de ani, iar pentru indieni 38[1].

Regimul lui Arévalo a căutat cu multă prudență să îmbunătățească situația maselor muncitoare, stabilind mai ales cadrul juridic necesar pentru a împiedica abuzurile comise de patroni și marii proprietari. În acest scop a promulgat codul muncii, a organizat asigurările sociale, fiind în mod constant combătut de monopolurile străine și de oligarhia națională, cu toate că, în realitate, el nu s-a atins de structura economică a țării. Acest lucru l-a făcut guvernul Arbenz prin legea referitoare la reforma agrară din 17 iunie 1952. Dispozițiile legii erau însă mult mai moderate decît cele care aveau să fie preconizate de Alianța Pentru Progres în 1961, la reuniunea de la Punta del Este. Proprietarii rămîneau cu cantitatea de pămînt pe care o puteau cultiva, expropriindu-se numai pămînturile lăsate necultivate, iar din terenurile necultivate ale companiei United Fruit, guvernul expropria numai o parte pe care se oferea să o plătească la valoarea declarată în rolurile fiscale. Pretențiile monopolului bananier erau exorbitante, United Fruit a reclamat o sumă de 26 de ori mai mare: în loc de șase sute de mii de dolari, 16 milioane. A urmat o serie crescîndă de măsuri de presiune asupra guvernului legal: suspendarea relațiilor comerciale, blocarea producției de cafea și banane, deci asfixie economică, instigarea adversarilor din lăuntru la revoltă și din afară la intervenție. În cele din urmă, revolta condusă de Castillo Armas, pornită din Honduras și sprijinită armat din afară — avioane americane — răstoarnă guvernul Arbenz. Castillo Armas și, după asasinarea lui de către complicii sau concurenții săi, Idígoras Fuentes — alt general dictator — anulează toate măsurile progresiste ale guvernelor Arévalo și Arbenz, începînd cu reforma agrară, și înfeudează țara mai mult decît oricînd înainte intereselor monopolurilor și oligarhiei. „Situația a ajuns la un astfel de punct, scrie Alfonso Bauer Páiz, încît au fost ani în care compania a arătat pierderi în scriptele ei din Guatemala, în timp ce pentru aceeași perioadă a plătit aproape un sfert de milion de dolari trezoreriei Statelor Unite ca impozit pe venituri" [1]. Concesiunile au fost extinse și în domeniul petrolifer, ele cuprinzînd jumătate din teritoriul național presupus ca avînd zăcăminte. La aceasta s-au adăugat, printr-un joc de agravare reciprocă, alte împrejurări. Creșterea demografică a depășit și depășește cu mult ritmul creșterii economice. Costul

[1] V. Whetten, L. Nathan, *Guatemala, the land and the people*, New York and London, Yale University Press, 1961, p. 266.

[1] v. Alfonso Bauer Páiz, *Como opera el capitalismo yanqui en Centroamérica*, México, Editora Ibero-Méxicana, 1956, p. 178. În această privință iată comentariul unui ziarist american:

„Dacă societatea ar fi plătit impozite calculate pe această bază, de-a lungul anilor, în loc să mai încaseze ceva, ar fi fost ea cea care ar fi datorat guvernului guatemaltec milioane de dolari" (C. Beals, *L'Amérique latine*, Paris, 1966, p. 232).

vieții, așa cum constată trimisul revistei franceze „Express", K. S. Karol, după statisticile O.N.U. este cu 10% mai ridicat decît în Statele Unite, iar veniturile pe cap de locuitor de 17 ori mai joase. În privința ajutorului primit în cadrul Alianței Pentru Progres, Luis Cardoza y Aragón calculează că pînă în 1966 Guatemala încasase suma de 8,6 milioane dolari și pierduse, în urma scăderii prețurilor la cafea, 53,6 milioane de dolari.

În fața acestei situații, gama protestului popular e foarte variată, de la înfrîngerea dictatorului Idígoras Fuentes în alegeri organizate de el pînă la acțiuni de guerille. Juntele și militarii care se succedă la putere sînt tot mai incapabili să domine situația în continuă deteriorare. Nu știu dacă trebuie să guverneze direct sau indirect, prin intermediul unui politician de dreapta. În alegerile din 1966 poporul le curmă nehotărîrea: alege ca președinte pe candidatul opoziției, Méndez Montenegro, care promite normalizarea democratică a vieții politice și prudente reforme sociale. Presiunea la care e supus neîncetat de armată și de forțele politice de extrema dreaptă îl silesc la compromisuri și inconsecvențe. Circumstanța guatemaltecă continuă să constituie o problemă pentru a cărei soluție lupta democrată, populară, e încă necesară.

★

Tabloul circumstanței gutemaltece ne îngăduie să determinăm trăsăturile care definesc primul termen al relației „epocă-autor", și anume acela pe care l-am denumit „situație istorică". Această situație se ordonează în jurul a patru elemente fundamentale: dictatură, înapoiere economică, dominație monopolistă străină, revoltă populară, articulate într-un sistem instabil, pe cale de restructurare sau, în orice caz, de a-și schimba echilibrul. Răspunsul pe care îl dă opera lui Asturias acestei situații este unul mediat în sensul celor arătate la începutul capitolului. Este însă important de observat că în romanele lui Asturias actul de mediatizare asumă o deosebită amploare și adîncime. Termenul al

doilea, intermediar, al relației „epocă-autor" nu mai consistă într-un simplu grup cu interese înguste și viziune parțială, ci într-o pătură largă, masa indiană, care exprimă în mare măsură interesele, virtuțile și destinul poporului. Asturias privește circumstanța guatemaltecă prin prisma acestei categorii, ale cărei sentimente existențiale, mituri, idei, emoții și deprinderi le asumă și exprimă artistic. În capitolul „cauzalitate naturală și conexiune magică" vom cerceta îndeaproape corespondența dintre structurile mentale ale indienilor și gîndirea romancierului. O vastă regiune a operei sale și romane importante, ca: *Oamenii de porumb* sau *O oarecare mulatră*, sînt construite pe mentalitatea indiană, pe principiul participării și analogiei, pe modurile magice de conexiune ale fenomenelor: continguitatea sau similitudinea. Răspunsul lui Asturias la sentimentele existențiale ale grupului este de asemenea creator. Romancierul nu preia pasiv structuri mentale arhaice, nu acceptă semnificații pitorești, dar în afara actualului și posibilului. Asturias descoperă noi dimensiuni și conferă noi funcțiuni mitului, care nu mai exprimă în romanele sale o evaziune în supranatural, ci mai mult o năzuință spre libertate, spre realizarea vieții în plenitudinea ei, eliberate de silnicie și spoliere, de prepotență și brutalitate. În *El Papa Verde* (Papa cel Verde) și mai ales în *Los ojos de los enterrados*, Asturias face din mit un mijloc de confruntare cu realitatea, un instrument pentru a o orienta și schimba [1]. Legenda se prelungește în acțiune politică, de masă, mitul devine purtătorul speranței. Răspunsul lui Asturias la circumstanța guatemaltecă este creator și în alt sens: în acela al universalității umane. Pornind de la concepția mitică indiană, transfigurată însă printr-o uluitoare putere personală de vis și fantezie, Asturias ajunge la o antropologie de valabilitate general umană, pe care o vom înfățișa în capitolul „Condiția umană".

[1] v. Adalbert Dessau, *Mito y realidad en „Los ojos de los enterrados" de Miguel Angel Asturias*, în „Revista Iberoamericana", nr. 67, 1962, Homenaje a M. A. Asturias, p. 77—78.

EXPERIENȚA DE VIAȚĂ

Asupra problemei de a ști cît și cum sînt influențate operele și arta unui scriitor de împrejurările vieții sale s-au profesat teorii diverse pînă la contradicție și, mai ales, s-au făcut afirmații exagerate pînă la paradox.

Într-o poziție de idealism extrem, pe care am putea să o denumim estetism solipsist, se susține că opera de artă este un sistem încheiat și autonom de semnificații și valori estetice, existent prin sine și inteligibil în sine, fără necesitatea referirii la vreun element exterior ei, cum ar fi circumstanțele sociale sau personale în care s-a produs. Se adaugă, ca un argument general teoretic, că stabilirea împrejurărilor genezei nu spune nimic în privința ierarhiei valorice a operei — toate operele au o geneză, dar nu toate au o valoare — și se exemplifică indiferența artei față de factorul biografic prin faptul că *Iliada* și *Odiseea* pot fi perfect înțelese și prețuite chiar dacă Homer nu a existat și, ca atare, nu a avut nici un fel de biografie. În același sens se afirmă că opera lui Shakespeare ar rămîne aceeași, cu același sens, cu aceeași valoare estetică, chiar dacă autorul ei nu ar fi actorul Shakespeare, ci — așa cum susțin unii istorici literari — ... cancelarul Bacon.

În poziția opusă, a unui realism naiv sau, cu un termen des folosit, a unui sociologism vulgar, se consideră că opera de artă este simpla transcriere a faptelor reale de viață și se identifică episoadele artistice cu întîmplările trăite de autor, personajele

literare cu oamenii pe care i-a cunoscut, totul precis și pînă în cele mai mici amănunte. În această direcție se poate ajunge la afirmații de felul celora făcute referitor la *Luceafărul* lui Eminescu: Hiperion ar fi poetul; Cătălina, Veronica Micle; Cătălin, Caragiale, iar Dumnezeu nu mai rămînea să fie decît Maiorescu. Căutătorii de „chei" și amatorii de identificări între autor și personajele de el create nu se află prea departe de această poziție după care omul și creația nu numai că nu sînt diferiți, ca în teoria precedentă, dar se confundă chiar cînd *par* complet diferiți. Se cunoaște celebra mărturisire a lui Gustave Flaubert: „Madame Bovary c'est moi".

Adevărul este că relațiile dintre viața și opera unui scriitor nu au nici pe departe simplismul și unilateralitatea cu care operează, din două puncte de vedere opuse, atît poziția excluderii absolute, cît și aceea a identificării absolute. Separația totală, ca și coincidența totală a planurilor real și estetic, face imposibilă arta: prima o golește de substanță și o situează în afara istoriei, neexplicîndu-i apariția și schimbarea, ultima îi răpește specificitatea, prestigiul și mirajul, neexplicîndu-i puterea asupra oamenilor. Singura înțelegere a artei care o salvează de la aceste două modalități de dizolvare este aceea de potențare a vieții, de transfigurare a realului, de recreare a lui la un nivel superior de semnificație, emoție și expresivitate. Într-un fel asemănător celui expus în capitolul precedent, relațiile dintre împrejurările biografice și realizările artistice vor avea inevitabil un caracter mediatizat, ascendent-creator și totodată multiform, deschis diferitelor posibilități, așa cum sînt actele umane în domeniul activității sufletești superioare.

Mediatizarea constă în aceea că legătura dintre viață și operă se stabilește foarte rar de la un fapt la imaginea artistică corespunzătoare. Există, desigur, astfel de cazuri. De pildă, în poezia de dragoste a lui Lope se conturează destul de precis chipul iubitelor sale sau în lirica descriptivă a lui Rafael Alberti apar, ușor de recunoscut, elementele peisajului mediteranean, Cádizul său natal.

De obicei, însă, legătura se stabilește după ce faptele particulare, circumstanțele speciale se integrează în unități mai largi, în ansambluri semnificative, în perioade care culminează într-un anumit moment sau într-o anumită întîmplare. Aceste „structuri semnificative" influențează o anumită facultate psihică, o tendință fundamentală a spiritului, viziunea despre lume și viață a autorului și, prin intermediul acesteia, se reflectă asupra operei. Astfel, anii petrecuți de Cervantes ca soldat — ani care se ordonează, tind parcă spre rana primită la Lepanto — au favorizat formarea, în spiritul scriitorului, a unei concepții eroice a vieții, pe care se va întemeia prima fază a dramaturgiei sale. Perioada captivității la mauri, structurată în jurul încercării de evadare și, cu acest prilej, a înfruntării morții, i-a dat tăria de caracter și noblețea morală pe care le vom regăsi în pasajele „stoice" din Don Quijote. În sfîrșit, viața plină de lipsuri și cutreierarea Spaniei nevoiașilor, culminînd cu închisoarea, i-au ascuțit darul observației pitorești și simțul ironiei, care vor străluci în *Comedii* și mai cu seamă în piesele scurte, în *Entremeses*.

Sensul ascendent și caracterul creator al relațiilor dintre viață și operă se învederează dacă ne gîndim că mediatizarea de care am vorbit înseamnă o trecere de la personalitatea *dată* a omului la aceea construită, artistică, a scriitorului. Efortul artistului de a-și depăși chipul și felul de a fi zilnic, banal, nesemnificativ pentru a lăsa posterității imaginea a ceea ce are mai bun, mai înalt, mai rodnic, este un efort legitim și inevitabil actului de creație. Diformul Juan Ruiz de Alarcón, atît de ridicul și ridiculizat pentru dubla lui cocoașe, pentru urîțenie, pentru aerul distant și pretențiile de noblețe, a găsit în el puterea și talentul de a crea o operă care substituie acestei imagini aparente adevărata față, demnă și nobilă, a dramaturgului: fața unui om care se ridică deasupra turbulenței vitale prin cultivarea rațiunii și a virtuții, prin asumarea valorilor prieteniei, devotamentului, sacrificiului. Artistul este așa cum s-a vrut și s-a făcut în opera de artă și datorită ei. Această depășire poate îmbrăca, desigur, forme multiple, de la

„purificarea circumstanței" de tip cervantin — un fel de *catarsis* biografic — cînd se păstrează semnul întîmplărilor reale, trecînd prin „revanșa generoasă" asemeni lui Alarcón, cînd semnul se schimbă, și pînă la „trecerea sub tăcere" calderoniană a peripeției personale, cînd semnul, enigmatic, trebuie descifrat.

Cu aceasta, evocăm ultimul caracter al relațiilor dintre viață și operă: libertatea lor, deschiderea spre o posibilitate sau alta. La aceeași circumstanță biografică, răspunsul artistic poate fi diferit potrivit temperamentului, situației, influențelor sau pur și simplu intenției artistice. Nu există o mecanică fatală între datele vieții și creația artistică edificată pe aceste date. Fără această pluralitate de posibilități nu s-ar putea constitui însuși fenomenul artistic, i-ar lipsi momente și elemente esențiale, ca emoția alegerii, drama eșecului, bucuria găsirii și realizării.

În lumina celor de mai sus, vom încerca să prezentăm viața sau mai exact experiența de viață a lui Miguel Angel Asturias în raporturile ei cu opera sa narativă, folosind pentru aceasta o amplă relatare scrisă pe care mi-a încredințat-o în anul 1962, precum și mărturisirile făcute de scriitor în cursul întrevederilor noastre din anii următori.

Romancierul se naște la 19 octombrie 1899, în Guatemala, capitala republicii cu același nume din America Centrală. Părinții săi: Ernesto Asturias, avocat, și María Rosales de Asturias, institutoare. Asupra influenței pe care au avut-o asupra viitorului romancier profesiunile tatălui și mamei sale sîntem reduși la ipoteze plauzibile, dar greu de verificat, căci faptic, din motive politice, soții Asturias sînt împiedicați să exercite avocatura și respectiv profesoratul la puțin timp de la nașterea lui Miguel Angel. Formația lor profesională rămîne ca și mentalitatea lor de intelectuali cu orientare practică spre ceilalți, spre viața socială. Prin intermediul acestor elemente, profesiunile părinților determină probabil, în sens foarte larg, evoluția spirituală a scriitorului: aceea a tatălui îi trezește, la vremea cuvenită, interesul pentru

studiile juridice și îi îndreaptă atenția spre aspectul conflictiv al vieții, aceea a mamei îl face să prețuiască „ducerea luminii în popor" și contribuie poate la crearea unei figuri de institutoare de exemplară valoare morală și socială: buna, sensibila, curajoasa Malena din *Los ojos de los enterrados*.

Ne promisesem însă să stabilim nu ipoteze posibile, ci conexiuni reale între faptele de viață, grupate în perioade și ansambluri semnificative pe de o parte, și facultățile sufletești, dezvoltarea spirituală a autorului așa cum se reflectă în operă pe de altă parte. Procedînd astfel, trebuie să distingem o primă perioadă a vieții romancierului — copilăria —, alcătuită din anii cînd părinții săi sînt obligați, din cauza persecuțiilor dictatorului Estrada Cabrera, să renunțe la practicarea profesiunilor lor și să caute alt mijloc de a-și cîștiga existența. Neputînd găsi în capitală nici o ocupație, soții Asturias, care așteptau un al doilea și ultim fiu, se hotărăsc, la insistența bunicului din partea paternă, să plece în provincia Baja Verapaz. Își stabilesc reședința în mica localitate Salama, unde inițiază o activitate comercială. Micul Miguel Angel cunoaște aici viața și nevoile țăranilor indieni, vorbirea, mentalitatea și mai ales legendele lor, pe care le ascultă vrăjit, povestite de bătrîni indieni în ceasurile incerte ale înserării. În basmele lor răsunau ecourile străvechiului și mirificului folclor maya, a cărui fantezie delirantă e absorbită de viitorul romancier ca un filtru magic. În nuvela sa mai puțin cunoscută, *El Alhajadito*, Asturias avea să exprime cu pregnanță această situație psihologică: puternicul apel la imaginație pe care îl simte ca un șoc eroul povestirii, un copil aflat într-un mediu saturat de legende. Sînt consemnate aici, cu accentul inconfundibil al trăirii personale, toate elementele apte de a dezlănțui facultatea invadatoare a fanteziei: așteptarea tremurîndă a miraculosului de fiecare clipă, crăpătura — *la rendija* — spre lumea misterului și a încîntării, explozia lucrurilor și faptelor reale într-o uimitoare pirotehnie imaginativă. În convorbirile pe care le-am avut, scriitorul a acceptat să denumească această primă perioadă a vieții sale printr-o

metaforă: „șoaptele copilăriei care nu mint niciodată". Într-adevăr, organizîndu-le într-o viziune mitică a existenței și ridicîndu-le la rangul de componentă a realismului magic — poziția sa estetică —, romancierul le-a rămas credincios de-a lungul întregii sale opere, începînd cu prima sa carte, intitulată chiar *Leyendas de Guatemala*, în care a înnobilat aceste legende cu toate darurile scrisului său, păstrînd însă intacte luxurianta lor fantezie și neasemuitul suflu poetic. În *Hombres de maíz*, „șoaptele" vor alcătui un întreg plan existențial și vor conferi cărții valoarea ei simbolică, în *Mulata de Tal* vor deschide larg drumul fantasticului.

Pe lîngă apelul la imaginația debordantă și înclinația spre mit, anii copilăriei i-au prilejuit mersul la izvoarele vitalității populare, au sădit în spiritul scriitorului simpatia înțelegătoare față de fondul indian, solidaritatea cu năzuințele și revendicările acestei populații băștinașe disprețuite sau în cel mai bun caz ignorate. Calda adeziune umană la mediul indigen explică în mare parte reușita extraordinară a figurilor de indieni care apar în opera sa: Asturias le dă fie demnitate eroică (de pildă El Bueyón din *Week-end en Guatemala*), fie aură poetică (Chipo-Chipo din *El Papa Verde*), fie, în sfîrșit, umor și năstrușnicie (Goyo Yic din *Hombres de maíz*).

În anul 1908 familia Asturias revine în capitală, stabilindu-se în vechiul și pitorescul cartier La Parroquia Vieja. Miguel continuă clasele primare și apoi intră, în 1912, la Liceul Național Central de băieți din Guatemala. Începe astfel altă perioadă a vieții lui Asturias — adolescența și prima tinerețe — dominată de atmosfera de teroare și coșmar care acoperea și înăbușea întreaga țară. Dictatura lui Estrada Cabrera ajunge acum la apogeul ororii: aruncînd în temnițe și împușcînd, tiranul decimează tot ce are țara mai bun, mai curajos, mai cinstit, începînd cu tineretul îndrăgostit de libertate și doritor de progres social. Sînt astfel lichidați, în urma unui complot neizbutit împotriva „Domnului Președinte" Cabrera, profesori, elevi și aspiranți ai Politehnicii (Școala militară de ingineri și ofițeri). Se succedă

fără întrerupere atentatele și represiunile sălbatice. În această ambianță, tînărul Asturias se înscrie, în 1917, la Facultatea de drept și studiază, în anii următori, discipline menite, teoretic, să asigure legalitatea, echitatea și justiția... Cunoașterea autorilor, de la Cicero la Kant, care proclamă demnitatea și drepturile imprescriptibile ale persoanei umane făcea să apară, prin contrast, mai monstruoase chipul hîd al tiranului și sistemul său întemeiat pe crimă, corupție și delațiune. Era firesc ca scriitorul să denumească această a doua circumstanță fundamentală a vieții sale drept „domnia spaimei care nu poate fi iertată niciodată". Ea a constituit o cutremurătoare experiență — a răului — și a deșteptat în sufletul tînăr al scriitorului simțul etic, pasiunea contestării arzătoare, capacitatea prețioasă a indignării în fața asupririi și strîmbătății. Literar, această vehemență justiciară avea să-și găsească expresia în componența protestatară a artei sale. O bogată componență, în care vor intra viziunea satirică a stărilor sociale, violența polemică, curajul de a descrie atrocitatea în culori atroce. A trebuit însă să treacă patrusprezece ani pentru ca „fructele mîniei" să ajungă la maturitate artistică, pentru ca romancierul să adune amara lor putere în opera sa fundamentală *El Señor Presidente*, în care denunțarea dictatorului și a regimului său atinge o intensitate și forță de înfierare unice în literatura hispano-americană. Și pasiunea justiciară nu se va satisface în această explozie a indignării acumulate în tinerețe. Ea se va manifesta, potrivit altor împrejurări, pe care le vom înfățișa în trilogia bananieră, în *Week-end en Guatemala*, va da naștere unei vaste fresce sociale și politice a Guatemalei, va prilejui o serie de personaje luptătoare pentru eliberarea patriei, în construirea cărora scriitorul a pornit de asemenea de la experiența sa personală din tinerețe. Căci în ultimii ani ai dictaturii, cînd mișcarea de protest și împotrivirea față de regimul lui Cabrera ajung dovada și măsura patriotismului, Asturias participă la campania civică, la demonstrațiile de stradă și la lupta armată care duce, în aprilie 1920, la răsturnarea tiranului. După căderea

lui Cabrera, Asturias continuă studiile universitare, trecîndu-și licența și obținînd titlul de avocat cu o lucrare de teză despre *Problema socială a indienilor* — pasiune justiciară transferată în domeniul cercetării juridice și sociologice — distinsă cu medalia de aur a Universității Naționale. Activități noi vin să completeze imaginea tînărului absolvent; ele vor exprima cu anticipație două elemente definitorii pentru personalitatea scriitorului: preocuparea pentru cultura maselor și interesul pentru problemele internaționale. Împreună cu alți colegi entuziaști, Asturias întemeiază Universitatea Populară a Guatemalei, care ajunge în scurt timp un centru al răspîndirii instrucțiunii în mase, al formării unei conștiințe civice și politice a poporului. Asturias pornea de la convingerea că într-o țară cu un procent covîrșitor de analfabeți, lipsită de instrucțiunea elementară, poporul nu poate să-și îndeplinească rolul său suveran prin care se caracterizează democrația. *Hay que educar al soberano* — trebuie să educăm pe suveran, adică pe popor — lozinca lui Sarmiento, călăuzea și străduaniile grupului care sub auspiciile Universității Populare organiza cursuri, ținea conferințe, trezea nevoia cărții în masele populare ținute pînă atunci departe de cultură. Rezultatele obținute în acțiunea politică și culturală îl indică pe tînărul Asturias pentru a reprezenta tineretul universitar din țara sa la importante reuniuni internaționale. În septembrie 1921 este trimis ca delegat la Primul Congres Internațional Studențesc care are loc în Mexic. Cunoaște cu acest prilej pe Ramón del Valle-Inclán, aflător pe atunci în acea țară, pe scriitorul și gînditorul mexican José Vasconcellos, precum și pe tineri studenți sau licențiați ale căror nume se vor răspîndi în toată America latină: Lombardo Toledano (lider sindical), Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet (poeți). În același an, Asturias face o călătorie în El Salvador și Honduras, unde ține conferințe cu caracter cultural și social.

Pe cerul politic al Guatemalei se adună însă din nou nori amenințători. Ca urmare a loviturii militare din 1921, reîncep persecuțiile împotriva tineretului cu idei progresiste. Unul dintre

inițiatorii Universității Populare, dr. Quintana, bun prieten al lui Asturias, este atacat și omorît în stradă. La insistența prietenilor și a părinților, Asturias alege calea exilului, singura care îi asigura libertatea de gîndire și de luptă. Singura de asemenea — Asturias se gîndea și la lucrul acesta — care îi da posibilitatea să-și adîncească studiile de drept și de economie politică. Cu aceste gînduri, la începutul anului 1923, pleacă în Europa, unde va rămîne 11 ani. Intenția de studii economice e repede abandonată. După cinci luni de ședere la Londra, Asturias se stabilește la Paris. Se înscrie la Sorbona și urmează cursurile profesorului Georges Raynaud despre miturile și religiile Americii precolumbiene. Studiază cu pasiune în Biblioteca Națională monumentele literare ale vechii culturi maya și aztece, traduce în limba spaniolă, împreună cu J. M. González de Mendoza, faimoasa epopee a indienilor quiches, *Popol-Vuh*, și *Analele Xahil*, alt document fundamental al indienilor cachiqueles. Dar disciplina științifică nu se prea potrivește temperamentului lui Asturias, iar „luminile Parisului" — așa denumește el această a treia perioadă a vieții sale — erau prea sclipitoare pentru ca Asturias să nu cedeze vocației literare care începuse să se manifeste chiar de cînd se afla în Guatemala. Scrisese cîteva nuvele scurte, *Las señoritas de la vecindad* (Domnișoarele din vecinătate) și *Dos de invierno* (Doi ai iernei), iar grupuri de artiști amatori îi jucaseră cîteva comedii scurte. Voise chiar să participe la un concurs literar organizat de ziarul *El Imparcial*, dar pierzînd termenul de trimitere a manuscrisului, păstrase povestirea intitulată *Los mendigos políticos* (Cerșetorii politici). Acum, în capitala Franței, era hotărît să pășească mai departe pe drumul literaturii. Dar pe care? În Parisul din anii următori primului război mondial erau multe drumuri ispititoare potrivit efervescenței spirituale — amestec de căutări autentice și de poze teribiliste —, potrivit luptei dintre mulțimea de doctrine — războiul ismelor —, care apăreau și dispăreau meteoric în cafeurile de pe *Rive gauche*. În fața acestui joc seducător dar adesea inconsistent de idei, programe și mani-

feste, Asturias vădește o atitudine nuanțată: curiozitate vie și participare la efortul de înnoire a vechilor forme literare, adeziune la tot ce era autentică neliniște creatoare, dar și respingere a tendințelor pur destructive, neîncredere față de pretențiile de a face din gratuitate sau absurd scopul artei. Relațiile lui cu suprarealismul sînt simptomatice. În studiile publicate pînă acum despre romanele lui Asturias nu am dat toată atenția cuvenită influenței exercitate asupra lui Asturias de acest curent care atunci avea aureola îndrăznelii revoluționare și era reprezentat de scriitori ca André Breton, Paul Eluard, Aragon, pe care Asturias îi cunoaște și cu care devine prieten. Față de suprarealism, Asturias manifestă mai mult decît o curiozitate trecătoare: el trăiește efectiv acest curent, coabitează cu ideile și operele suprarealiste, își nsușește o bună parte din estetica și tehnica lor, dar le încorporează unei concepții umaniste și combative a artei, care îi era proprie și pe care nu o va părăsi niciodată. În general se poate spune că scriitorul învață la această școală secretele unei arte temerare, bucuroase de a surprinde și chiar șoca, pătrunde tainele unui stil subtil, flexibil, tăios, deprinde o măiestrie puțin funambulescă, aeriană și jucăușă ca pulberea prinsă într-o rază de lună. Analiza artei lui Asturias ne va arăta, concret, o serie de elemente de certă proveniență suprarealistă: imaginea dislocată, eterogeneitatea termenilor metaforici, forarea și irupția corespunzătoare în subconștient și oniric. Fundamental este însă faptul că Asturias dă un sens constructiv acestor procedee folosite de mulți suprarealiști pentru a dezintegra realitatea și anula umanul. Asturias nu descompune realul decît pentru a-l recompune mai pregnant din fragmente, el nu neagă umanul decît pentru a potența necesitatea și rodnicia depășirii negației.

Ucenicia literară a lui Asturias integrează și alte elemente, precum influența marilor romancieri ruși din secolul al XIX-lea, în primul rînd a lui Dostoievski. Viziunea despre lume și om a scriitorului american e, firește, depărtată de aceea a clasicului rus; de asemenea și tehnica narativă — ca efect al depărtării

în timp, în spațiu — nu putea să nu difere, și totuși „priza directă" asupra suferinței umane și reprezentarea ei sfîșietoare în situații-limită și în instituții antiumane (închisoarea în care putrezește Miguel Cara de Angel), simpatia față de ființele umile și subnormale, au, credem, origine dostoievskiană. Toate aceste elemente, precum și altele care s-ar putea identifica — urme balzaciene în trilogia bananieră, reflexe din Hemmingway sau Faulkner — au fost integrate unei concepții și unei arte cu profunde rădăcini în solul și tradiția americană, pe care o vom defini în capitolele următoare ale lucrării noastre.

În mod ciudat, luînd distanță și perspectivă față de realitățile naționale — perspectiva europeană și pariziană —, Asturias și-a lămurit, îmbogățit și formulat „americanismul" său. Ciudat, dar explicabil: pentru a vedea și descrie pădurea, trebuie să ieși din ea. Luminile Parisului îl ajută deci pe Asturias să se definească și îl învață să-și exprime esența definită. Anii de atunci au însemnat pentru romancier o extraordinară școală a expresiei; extraordinară prin mulțimea profesorilor nenumiți, dar ascultați, prin învălmășeala programelor și contradicția doctrinelor, prin limita subtilă și fluctuantă pe care trebuia să o găsească elevul între extravaganța trecătoare și excelența durabilă.

Revenind la împrejurările concrete ale acestor ani de formație scriitoricească petrecuți la Paris, să spunem că Asturias nu rămîne la activitatea universitară și literară. Participă la acțiunile în favoarea liderului nicaraghez Sandino, care luptă împotriva ocupației nord-americane, protestează împotriva imperialismului în reuniuni de masă la care sînt prezenți Miguel de Unamuno, Henri Barbusses, José Ingenieros, Haya de la Torre, contribuie la întemeierea revistei *Imán*, printre colaboratorii căreia se numără Paul Valéry, Léon Paul Fargue, se împrietenește cu Tristan Tzara, Picasso, Utrillo, Stravinsky, Jean Cocteau, Paul Morand, Benjamin Fondane. Totodată călătorește prin toată Europa și trimite articole la ziarele din America Latină. Anul 1930 îl găsește pe Miguel Angel Asturias la Madrid, unde apare prima sa carte,

Legendele Guatemalei. E întîmpinată cu elogii, între care se remarcă cele aduse de José Luis Fernández, criticul literar al prestigiosului ziar liberal *El Sol*. Tradusă în limba franceză de către Francis de Miomandre, cartea apare cu o prefață de Paul Valéry și obține premiul Silla Monségur, instituit pentru cea mai bună operă latino-americană a anului, tradusă în limba franceză. Asupra efortului ilustrului prefațator — spirit de transparentă și riguroasă geometrie — de a înțelege „acest amestec de natură toridă, de botanică confuză, de magie indiană, de teologie din Salamanca" vom reveni mai departe, cînd vom arăta sensul și valoarea mitică a ceea ce lui Valéry i se pare a fi „cel mai delirant dintre vise".

Asturias nu este însă un refugiat în legendă, un ambuscat al mitului. Îl preocupă intens realitatea prezentă a patriei sale și în acești ani scrie faimosul roman *El Señor Presidente*, satiră politică de cea mai arzătoare actualitate, de vreme ce în Guatemala domnea acum alt domn președinte, generalul Jorge Ubico. Iată de ce, romanul odată terminat, Asturias nu poate lua manuscrisul cu el acum, în iulie 1933, cînd hotărăște să se întoarcă în patrie. Lasă deci o copie în mîinile prietene ale lui Georges Pillement viitorul traducător în franceză al operei, și trimite altă copie în Mexic.

În 1934 scriitorul se întoarce în Guatemala, unde — cu excepția timpului petrecut ca diplomat în alte țări hispano-americane — va rămîne două decenii. Sînt ani de maturitate deplină, de definire și cristalizare — „anii de amiază americană". În această perioadă a vieții, predomină acțiunea: activitatea ziaristică, politică, diplomatică. Între 1937 și 1943 se consacră cu totul organizării și conducerii unui gen nou de ziar, *Diario del aire* — Jurnalul aerului, adică vorbit —, care nu se mărginește la un simplu buletin de știri, ci are articole de fond, comentarii, anunțuri, în două emisiuni. După căderea dictatorului Ubico, guvernul de tendință democratică al lui Juan José Arévalo îl numește pe Asturias ministru-consilier la ambasada Guatemalei din Buenos Aires. După o scurtă ședere la Paris, cu același rang diplomatic, romancierul

este trimis ca ambasador al țării sale în El Salvador. Cînd Castillo Armas se răscoală împotriva guvernului legal și democratic al lui Jacobo Arbenz și, cu ajutorul intervenționiștilor străini, îl răstoarnă, unul din primele acte ale sale a fost destituirea și retragerea actelor de cetățenie lui Asturias. Se pedepsea — sau mai exact se elogia — astfel adeziunea entuziastă a scriitorului la reforma agrară ce se începuse în țară în scopul de a restitui pămînturile țăranilor indieni jefuiți de latifundiari și trusturi, precum și curajoasa sa acțiune antiimperialistă ca diplomat la a 10-a Conferință Interamericană de la Caracas.

În plan literar, paralel cu maturizarea talentului lui Asturias, se cristalizează în această perioadă concepția sa despre realitatea autohtonă, despre modul latino-american de a simți și a-și reprezenta lumea. Asturias ajunge la convingerea că sub acțiunea unor cauze specifice, precum forța cotropitoare a naturii tropicale și mentalitatea indienilor în mare parte mitică, omul stă, în această parte a lumii, sub semnul unei adînci interpenetrații animice cu puterile firii, a unei comunicări magice cu semenii. În consecință, realismul magic pe care îl propune și îl practică Asturias va uni — asemeni artei maya — veracitatea crudă, necruțătoare, cu suflul celei mai înalte poezii. Va fi un realism deschis — vom vedea de ce și cum — mitului, visului, fantasticului. Pe acest punct de vedere este construit romanul *Hombres de maíz*, publicat în 1948, și care conține pagini de neîntrecută frumusețe poetică, dar și de tăioasă critică socială. Că prețuirea mitului nu împiedică protestul, ci dimpotrivă, îl potențează social și politic, o dovedește faptul că apariția romanului *Hombres de maíz* este precedată de publicarea — în sfîrșit — a teribilului act acuzator care este *El Señor Presidente* (1946) și urmată de trilogia bananieră—*Viento fuerte* (Vînt puternic), *El Papa Verde* și *Los ojos de los enterrados* — care trasează cu vigoarea și în proporțiile picturii murale etapele istoriei sociale a Guatemalei în ultimii 70 de ani, penetrația monopolurilor și exploatarea băștinașilor, rezistența populară, zorii dreptății.

Spre a se împlini parcă, pilduitor, itinerarul uman al scriitorului cunoaște a cincea perioadă, în care reunim încercarea grea a exilului și satisfacția înaltelor distincții internaționale. După lovitura lui Castillo Armas din 1954, fapt care s-a reflectat în opera scriitorului prin vehemența antiimperialistă din volumul de nuvele *Week-end en Guatemala*, încep pentru Asturias anii de „glorie rătăcitoare și mîini prietenești". Sînt ani lungi și dureroși de exil în America Latină unde guverne asemănătoare cu cele înfierate în *El Señor Presidente* nu îi cruță marelui scriitor șicanele, persecuțiile și chiar, în 1963, o arestare care îi primejduiește viața. Sînt ani de demne lipsuri economice în Parisul tinereții, dar sînt și ani de primire sărbătorească pe o arie imensă a globului: din Chile, unde se bucură de ospitalitatea frățească a lui Pablo Neruda, pînă în China, unde rămîne trei luni, în 1956, și în India, unde participă ca observator la Congresul Scriitorilor din Asia. Vizitează de asemenea în 1957 Uniunea Sovietică și Cuba. În împrejurări grele pentru scriitor, este, de două ori, oaspetele țării noastre, unde — așa cum îi place să amintească — își regăsește sănătatea și liniștea. Perioada exilului se termină prin numirea scriitorului ca ambasador al țării sale la Paris de către noul guvern civil și legal care urmează dictaturii militare. O dublă recunoaștere internațională vine să încununeze cariera romancierului: Premiul Lenin pentru pace în 1965 și Premiul Nobel pentru Literatură în 1967.

În romanele pe care le scrie și le publică acum, Asturias rămîne fidel dublei sale orientări, celor două linii de mișcare — realistă și mitică — a operei sale, sporind totuși calitățile, ducînd mai departe pozițiile cunoscute. Astfel, în continuarea romanelor cu temă socială și optică realistă, *Los ojos de los enterrados* (Ochii îngropaților), scris și apărut în această perioadă (1960), amplifică proporțiile frescei sociale și accentuează atitudinea combativă. În schimb, *Mulata de Tal* (1963) continuă investigația mentalității mitice din „Oameni de porumb", dar o și depășește prin exuberanța imaginației fantastice, prin libertatea neîngrădită

a narațiunii, prin arborescența expresiei, densă și răsucită ca o pădure de liane. Ultimul roman, *Maladrón* (Tîlharul rău), apărut în 1969, se situează în istorie, în mijlocul secolului al XVI-lea, cînd conchistadorii supun America Centrală, dar într-o istorie alcătuită din trăirea și înfruntarea miturilor indigene — acela al lui Cabracán, zeul cutremurelor — și creștin-eretice — acela al tîlharului necredincios răstignit alături de Iisus.

Tot în acești ani, Asturias publică două volume de povestiri, *El Alhajadito* (1961) și *El espejo de Lida Sal* (Oglinda Lidei Sal) (1967), scrise mai demult și care, în cadrul general al creației sale, alcătuiesc un fel de punte între fantasticul dezlănțuit din *Leyendas de Guatemala* și organizarea coezivă a operei romanești.

Deși obiectul cercetării noastre în acest capitol a fost format de relațiile dintre experiența de viață a autorului și opera sa narativă, nu ne putem opri să amintim că Asturias este dublat de un poet de autentică sensibilitate și strălucită expresie lirică, a cărui producție adunată în antologia *Sien de alondra* (Tîmplă de ciocîrlie) începe devreme, în 1918, dar se desfășoară, în cea mai mare parte, în cele două decenii ale „amiazei americane", între 1934 și 1954. Asturias a scris și teatru, dar a insistat mai puțin în dramaturgie. Piesele sale, ca *Audiencia de los confines* (Judecată la hotare), sînt remarcabile prin gîndirea pe care autorul o comunică personajelor. Trebuie de asemenea să menționăm, deși faptul rămîne în afara limitelor lucrării noastre, că Asturias a scris o carte despre noile realități din patria noastră, intitulată *Rumania, su nueva imagen*, publicată în Mexic, în 1966, și a tradus în limba spaniolă două antologii de proză românească, apărute la Losada în anii 1966 și 1968.

ANTECEDENTELE LITERARE

Alături de circumstanța istorico-socială și de experiența personală de viață, tradiția literară este un element de seamă care intră inevitabil în jocul complex al condiționării operei de artă. Importanța ei constă în aceea că modifică, uneori într-o măsură considerabilă, acțiunea primilor doi factori și îmbogățește creația scriitoricească cu determinări cu neputință de realizat de aceștia. Astfel, pe temeiul unei lungi și bogate tradiții literare, într-o țară mai puțin dezvoltată din punct de vedere istorico-social, poate înflori o literatură mai valoroasă, mai îndrăzneață și mai deschizătoare de drum decît a țărilor mai înaintate. Este cazul Spaniei, față de Franța în secolul al XVI-lea, cînd începe așa-numitul *siglo de oro*, este cazul Franței față de Anglia în secolul al XVII-lea, la sfîrșitul căruia strălucește pleiada clasică franceză: Racine, Molière, La Fontaine, Boileau. Acțiunea tradiției are efecte și mai evidente în cadrul creației individuale. Datorită influenței pe care marii autori o pot exercita asupra unui scriitor în formație — și tradiția literară nu este în fond decît însumarea, totalizarea în timp a acestor influențe — se pot efectua în literatură adevărate salturi în timp și spațiu, se pot opera sinteze neașteptate, pot avea loc revelații și convertiri care fac interesul și adesea valoarea operelor produse în acest domeniu al surprizelor care este beletristica. Alegînd un exemplu românesc, să ne amintim că în poezia lui Eminescu elemente de cosmogonie indiană se aliază

cu considerații schopenhauriene, pentru a conferi pesimismului său perspectiva cosmică și elevația spirituală care îi dau timbrul special și superioara putere de contagiune emotivă.

În condițiile de azi mai ales, este aproape imposibil ca un scriitor și o operă de artă să nu aibă antecedente și să nu sufere înrîurirea lor. Printr-o simplificare care nu întotdeauna se potrivește cu faptele, se consideră că față de antecedente atitudinea scriitorului poate fi de acceptare, de conformism tradițional, sau de negare, de inconformism, de inovație. În realitate, cazurile de obedință totală și de respingere absolută a trecutului se întîmplă foarte rar sau, poate, niciodată. De obicei, se desfășoară în timp un proces complex, cu trei etape — adeziunea, respingerea și depășirea antecedentelor — în diferite proporții și cu diferite rezultate. Acceptarea unor poziții și formule artistice din trecut implică respingerea altora, iar opoziția astfel creată este adesea, prin ea însăși, un îndemn de a păși mai departe, dincolo de modalitățile tradițional cunoscute și recunoscute. Este ceea ce reiese limpede din cercetarea raporturilor în care se află Miguel Angel Asturias față de tradiția literară, din studiul influenței exercitate asupra operei sale de antecedentele pe care nu putea să nu le aibă. Asturias se definește într-adevăr prin continuarea tradiției protestatare deosebit de puternice în literatura hispano-americană, prin refuzul tendințelor spre o literatură evazionistă, gratuită, și prin noutatea de concepție, de teme și de expresie pe care o aduce în arta narativă explorarea subconștientului.

În principalele ei momente, literatura Americii Latine vădește, cel puțin prin marile ei opere, un nedezmințit inconformism, care îmbracă, bineînțeles, forme foarte variate, potrivit țării, împrejurării și scriitorului.

În epoca colonială, următoare descoperirii și cuceririi lumii noi, reacția critică, protestatară, a scriitorilor era mai mult decît explicabilă. Conchistadorii spanioli își făcuseră intrarea în istorie printr-o explozie sălbatică de energie și lipsă de scrupule morale,

care a dus la un genocid de înspăimîntătoare proporții, dezvăluit cu vehementă indignare de Bartolomé de las Casas în celebra sa *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (Scurtă relatare despre distrugerea Indiilor). Fapt semnificativ, Asturias va face din figura și ideile lui Bartolomé de las Casas axa uneia din puținele lui încercări dramaturgice : *Audiencia de los confines* (Proces la hotare). Cînd, cu vremea, exterminarea indigenilor „se îndulcește", ea lasă locul muncii de rob în mine și pe plantații. Nici o mirare deci că la începuturile literaturii Americii Latine sau despre America Latină stau faimoase acte și sentimente inconformiste: strigătul dîrz de luptă al indienilor araucani, care străbate poema lui Alonso Ercilla, acoperita, subtila tristețe din *Comentarios reales* (Comentariile regale) ale incasului Garcilaso de la Vega sau, mai tîrziu, rîsul și ironia mușcătoare ale altui indian, Concolorcorvo, autorul povestirii ciudate, între picarescă și relatare turistică, intitulată *Lazarillo de ciegos caminantes* (Călăuza orbilor cerșetori).

În epoca luptei pentru independență, protestul se îndreaptă în primul rînd împotriva metropolei asupritoare, monopoliste. Cei care poartă acum cu mîndrie stindardul insurecției sînt, dintre literați, mai cu seamă poeții, dar exigența eliberării este generală și adesea cea mai lucidă condamnare a colonialismului nu o găsim în versurile barzilor José Joaquín Olmedo și Andrés Bello — primele voci lirice ale vremii — ci în proza ideologilor independenței naționale de felul lui Vizcardo y Guzmán:

> „Metropola — scria el — ne desparte de lume și ne sechestrează orice relație cu restul genului uman... De cînd s-au unit oamenii în societate spre folosul reciproc, noi am fost singurii pe lume obligați să plătim mai scump satisfacerea nevoilor și să vindem mai scăzut produsele muncii proprii. Și pentru ca această silnicie să aibă toate efectele, am fost închiși într-o cetate asediată" [1].

[1] M. A. Asturias, *Romanul latino-american*, București, E.L.U. 1964, p. 14.

Născută din această stare de spirit, poezia independenței și-a păstrat virtuțile libertare uneori datorită formelor neoclasice pe care istorice trebuia să le adopte, iar alteori împotriva lor. Demnitatea umană și sentimentul solemnității istorice puteau fi comunicate perfect prin metrul amplu, prin lexicul limpid, prin construcția echilibrată a odei *Canto a Bolívar*, de pildă, și din acest punct de vedere poezia independenței constituie un antecedent sub raportul elevației sentimentelor și monumentalității formei. În ceea ce privește însă ardoarea luptei eliberatoare, desigur că mijloacele intelectualizate, discursive, ale poeticii neoclasice erau rele conducătoare de patos.

Această calitate a patetismului va fi rezervată mai cu seamă deceniilor următoare, cînd inconformismul se exercită în condițiile unui lirism subiectiv, de efuziune și accente personale. Într-adevăr, după obținerea independenței, în frămîntata epocă de discordii civile, cînd diferiții *caudillos* se succedă la putere într-o sarabandă a violenței, spiritul de libertate și de revoltă este asumat, cu clocotitor patetism, de către scriitorii exilați sau prigoniți de stăpînii zilei. Solicitat însă de circumstanțe personale adesea contradictorii și pus sub semnul romantismului vremii, inconformismul exilaților pierde din puterea de convingere, sensul lui social și combativitatea fiind adesea acoperite sub valuri de retorică versificată. În aceeași epocă dominată de romantism, aflăm însă, în domeniul prozei narative, o operă care, după propria mărturisire a lui Asturias, a alcătuit, pentru el, o lecție de fervoare civică și un clar antecedent al romanului *El Señor Presidente*:

> Printre poeții influențați de patria prefăcută în muză, îl vedem apărînd pe José Mármol, care a scris unul din cele mai citite romane din America: *Amalia*. Paginile acestei cărți au trecut sub degetele noastre înfierbîntate și umede de sudoare atunci cînd sufeream în propria carne rigorile dictaturilor care au bîntuit America Centrală. Referindu-se la romanul lui Mármol, criticii semnalează inegalități și discrepanțe, fără a-și da seama că o operă de felul acesta se scrie cu o inimă care bate ca și cum ar vrea să spargă pieptul. Zbuciumul ei va lăsa în frază, în pasaj, în pagină, acel

> ritm tahicardic, acea incorectă precipitare vitală de care suferea întreaga patrie. Dar tocmai de aceea ne aflăm în fața uneia din cele mai arzătoare mărturii ale romanului american... De-a lungul vremii, *Amalia* — ca și imprecațiile lui José Mármol — continuă să zguduie conștiința cititorilor, astfel încît, pentru mulți, constituie un act de fervoare.

Nu este aici locul pentru un studiu comparativ între *Amalia* și *El Señor Presidente*, dar identitatea de temă și intenție — ambele opere sînt o satirizare feroce a dictaturii — face necesară cercetarea valorii de antecedent a romanului scriitorului argentinian și a direcțiilor în care a fost depășit de Asturias. Mármol are mari merite în realizarea atmosferei de teroare sub care un oraș întreg, Buenos Aires-ul din timpul dictaturii lui Rosas, se înăbușe, agonizează. Sinistra vînătoare de om, noaptea, pe străzile pustii, cu care își începe Mármol povestirea, continuă în diferite forme în tot romanul. Totuși în *Amalia* teroarea rămîne exterioară și accidentală, față de existența în sine, în timp ce în romanul lui Asturias ea se generalizează, devine sistem și mediu obișnuit, pătrunde în oameni, e interioară și continuă. Portretul dictatorului Rosas — *mitad tigre, mitad zorro* (jumătate tigru, jumătate vulpe) — constituie de asemenea una din reușitele lui Mármol, care, pentru a-l realiza, nu a rămas la amestecul obișnuit de cruzime și perfidie, ci i-a adăugat implicațiile adînci ale unei psihologii axate pe bucuria răului, pe nevoia de a înjosi chiar ființa iubită. Totuși, chiar în această privință, Asturias merge mai departe: Domnul Președinte creat de el are un fel de silă dementă de om, iar pasiunea crimei, în cazul său, nu se satisface cu asasinarea fizică a adversarilor. El nu vrea să ucidă oameni, ci încrederea în om, vrea să smulgă posibilitatea omeniei. De aceea, atrocitatea este descrisă de Mármol deosebit de pregnant, dar fizic, pictural ca să zic așa, pe cînd Asturias demontează însuși mecanismul ororii, schițează o problematică a răului, care, lăsat în voie, ajunge la o proliferare monstruoasă, crește din propria-i substanță, se multiplică prin sine însuși. Zona aceasta problematică, privirea aceasta în abisuri lipsește și nu putea să nu lipsească autorului

Amaliei, care a dat relief și culoare datelor psihologice romantice convenționale, fără să sape sub ea, fără să-i descopere substraturi.

În epocile următoare, în aceea a organizării instituțiilor și apoi în aceea a progresului material și a penetrației capitaliste, poezia exprimă cu mai puțină vigoare atitudinea inconformistă: în timpul post-romantismului protestul se diluează și lîncezește, iar mai tîrziu, o dată cu poezia modernistă, dobîndește ambiția eleganței, vrea să fie scris „pe aripi de lebădă" (Rubén Darío). Ca urmare, protestul este preluat de alt gen, care, profund înnoit, dăinuiește și astăzi: romanul indianist. Tributare și ele, în mare parte, opticii romantice sentimentale și idealizatoare, romanele indianiste au avut meritul de a menține vie problema unei mari injustiții sociale și de a o fi transmis generațiilor următoare de scriitori, între care se numără, la loc eminent, chiar Miguel Angel Asturias. Este însă cazul să ne întrebăm, în afara continuității temei, în ce măsură romanul indianist poate fi considerat un antecedent al artei narative asturiene. Desigur, realismul implacabil cu care descrie romancierul guatemaltec viața indiană — scenele „hoțului cinstit" din *El Señor Presidente*, episoadele cu care începe *Viento fuerte* etc. — îl situează foarte departe de pitorescul dulceag, în nuanțe de roz, al romanelor indianiste din primul ciclu, ilustrat prin *Caramuru* (1854) de Alejandro Magariños Cervantes și *Cumandá* (1879) de Juan León Mera. Cu al doilea ciclu care începe cu *Raza de bronce* (1919) a lui Alcides Arguedas și pe care criticii preferă să-l denumească „romanul indigenist", lucrurile se schimbă. Cu înțelegere socială și incisivitate artistică, scriitorii generației de la 1920 înfățișează în romane zguduitoare tragica condiție a indienilor lor. Operele lor tratează teme rupte, cu sentimentul unei necesare sfîșieri, din carnea realității însăși. Ele au o adresă precisă și tăioasă. *Yana Cuna* a lui Jesús Lara denunță inumana instituție *el pongaje* (slugăritul), care reducea pe indian la situația de animal domestic, faimosul *Huasipungo* (1934) înfățișează în culorile cele mai crude — culorile adevărului — exploatarea comunităților indiene de către latifundiari, *El mundo es*

ancho y ajeno (Lumea e necuprinsă și străină) (1941) de Ciro Alegría impresionează prin spectacolul dramatic al mizeriei băștinașilor, o mizerie care, sub bici și gloanțe, e silită să devină rătăcitoare.

Aparținînd el însuși generației de scriitori care se formează și creează după 1920, Asturias publică totuși romanele sale la cîțiva ani după apariția operelor citate, care cronologic ar putea fi considerate ca antecedente imediate. În realitate, sînt concomitențe, paralelisme, întîlniri în aceeași atitudine de vehementă condamnare a unor stări inumane. Să observăm însă că la Asturias portretul indianului este mai bogat, componenta socială — suferința — completîndu-se, după caz, cu componenta poetică (Chipo-Chipo și chiar Mayarí din *El Papa Verde*), cu componenta eroică (Gaspar Ilóm din *Hombres de maíz*) și chiar cu cea prietenos-hazlie (Goyo Yic din *Hombres de maíz*, în parte Celestino Yumi din *Mulata de Tal*), toate derivînd din planul mitic care, în concepția și opera lui Asturias, vine să întregească mentalitatea indiană. Față de această mai largă cuprindere umană, injustiția comisă față de indieni pierde caracterul particularist, provincial, și apare ca o crimă împotriva umanității. Protestul lui Asturias dobîndește o dimensiune unică în profunzime și o superioară putere de convingere.

Cu dezvoltarea romanului indigenist ajungem în perioada dinaintea și după cel de-al doilea război mondial, deosebit de importantă pentru destinele artei narative hispano-americane. Marile fenomene ale contemporaneității: sistemul socialist mondial mișcarea muncitorească internațională și lupta pentru pace se resimt puternic și în această parte a lumii. America Latină devine un continent „vulcanic", cu clocotitoare năzuințe de independență economică și de radicale transformări democratice. Inconformismul scriitorilor latino-americani dobîndește acum un nou conținut și o nouă perspectivă socială. Aria de investigație a romancierilor se lărgește incontinuu, ținuturi și strădanii omenești ignorate pînă atunci sînt ridicate la demnitatea operei de artă: minierii din

podișurile înghețate ale Boliviei zugrăviți atît de pregnant de Augusto Céspedes în *El metal del diablo* (1948), „fiii salpetrului" din cunoscutul roman al lui V. Teitelboim *El hijo del salitre* (1952) sau locuitorii din cocioabele de lîngă Buenos Aires descriși în *Villa miseria también es América* (1957). În toate aceste romane, atitudinea autorilor devine inevitabil acuzatoare și revendicativă. Curajul de a denunța mizeria, violența, neomenia fac din scrierile lor mărturii arzătoare, situate uneori foarte aproape de regiunea geografică și de tema politică proprii romanelor lui Asturias. Menționăm romanele care au ca scenariu plantațiile de banane și ca mesaj lupta împotriva monopolurilor imperialiste: *Mamita Iunai* de Carlos Fallas, *Puerto Limón* al lui Joaquín Gutiérrez și *Prisión verde* (Închisoarea verde) de Amaya Amador. Asemănătoare cu aceste opere ca solidaritate cu cei de jos, jefuiți și exterminați, ca vehemență acuzatoare, trilogia bananieră a lui Asturias se ridică deasupra lor prin amploarea construcției epice, prin crearea unei tipologii umane mai variate și mai semnificative, prin ridicarea militanței politice în planul valorii etice și al sensurilor general umane. Lucrul este ușor explicabil: la Asturias *el afán de justicia*, dorința fierbinte de dreptate, se împletește cu *el afán de verdad*, cu setea de adevăr. Adîncirea protestului social îl face să caute și să descopere — sub aparențele create de dictatură, de exploatare și de sărăcie — ceea ce are realitatea latino-americană mai adînc și mai specific.

Prin aceasta Asturias se integrează celui de-al doilea mare proces al literaturii acestui continent: descoperirea autenticității americane. Sentimentul nedeslușit și tulburător al naturii și vieții americane era de mult cunoscut — dovadă *Rusticatio Mexicana* a lui Rafael Landívar —, dar literar el nu se realizase decît parțial și disparat: produsese numai descrieri de peisaje — e drept de o frumusețe grandioasă și stranie — și creionări de tipuri locale: *el gaucho* (păstorul nomad), *el estanciero* (moșierul), *el peón* (muncitorul cu brațele). Greutatea a rămas, pînă bine de curînd, întreagă: a descoperi și a reprezenta literar specificul american

dinăuntru, în toată adîncimea complexității lui. Romancierii latino-americani sînt pe cale să rezolve problema într-o serie de romane care dau copleșitor sentimentul autenticității americane la un înalt nivel artistic. Ei au îmbogățit literatura universală cu o nouă regiune umană, cu toate determinările necesare: geografice, psihologice, sociale. Aceste romane în care se oglindește chipul unui continent și al unei lumi sînt în același timp foarte diferite și foarte asemănătoare. Astfel, în *La vorágine* (Vîltoarea) (1928) a lui José Eustasio Rivera trăiește sălbatic jungla columbiană, unde se pierd fără urmă aventurierii cauciucului, în *Doña Bárbara* (1929) Rómulo Gallegos face să se ciocnească pofte și patimi nemărginite și fierbinți ca șesurile Venezuelei, în *Don Segundo Sombra* (1926) Ricardo Güiraldes ne învăluie în poezia rătăcirii în pampa argentiniană a „ultimului gaucho", iar în *La región más transparente* (1956) Carlos Fuentes prezintă viața unui oraș modern — capitala Mexicului, într-o uluitoare arhitectură de fapte și visuri, de năzuințe și înfrîngeri. Diferențele enorme dintre aceste opere nu ne pot împiedica să ne dăm seama de substratul comun din care se hrănesc, de rădăcina lor unică: o intensitate de viață debordantă, explozivă, întovărășită de zbatere și sfîșiere. Putere și neîmplinire, exaltare și suferință, adică situația — istoricește perfect explicabilă — a uriașului care se trezește și-și scutură lanțurile înainte de a le rupe.

Și în această direcție a revelării realității specific americane Asturias integrează antecedentele citate, depășindu-le totodată printr-o serie de poziții pe care le vom analiza amănunțit în capitolele următoare, împreună cu realizările lor literare corespunzătoare. Să arătăm însă chiar de acum direcțiile acestei depășiri, drumurile pe care Asturias s-a angajat pentru a pătrunde mai departe în interiorul autenticității americane. În primul rînd e drumul dat de adînca vitalizare și animizare a naturii, ridicată uneori la rangul de personaj dominator, hotărîtor de vieți și destine. Ca urmare, peisajul primește noi funcții și valori, depășind cu mult pe cele pitoresc-descriptive asignate lui în mod obișnuit.

Peisajul se extinde, de la privelişte a naturii, „la ambianţă, la mediu, la tot ceea ce în roman înconjoară spaţial personajele, la peisajul vizual, sonor, olfactiv, tactil şi chiar afectiv, căci peisajul din romanele hispano-americane merge de la natură pînă la emoţia care învăluie personajele" [1]. În al doilea rînd, e drumul poeziei; nu idilizare searbădă, ci viguros suflu poetic, halou şi iradiaţie, exprimate printr-un limbaj special colorat, onomatopeic, liber şi totuşi sever, dur, dens, încărcat şi totuşi exact, revelator, axat, ca vechile texte indiene, pe forţa de proliferare a cuvîntului, şi nu pe arhitectura logică a frazei. Peisajul, poezia şi limbajul astfel concepute sînt numai mijloacele care servesc pentru a exprima mentalitatea specifică omului american: o mentalitate adînc permeabilă mitului şi visului. Dar despre aceasta vom vorbi într-un capitol special, consacrat cercetării relaţiilor dintre cauzalitatea naturală şi conexiunea magică în arta narativă a scriitorului.

Integrarea operei lui Asturias în cele două tendinţe dominante ale literaturii hispano-americane — cea inconformistă şi cea vernaculară —, precum şi motivarea spirituală a acestei adeziuni — exigenţa adevărului şi simţul de dreptate — delimitează totodată creaţia scriitorului faţă de o serie de manifestări literare din America Latină sau din alte părţi ale lumii, pe care le contestă cu limpezimea şi fermitatea care-i sînt obişnuite. Crezînd în funcţia cognitivă şi etică a artei, adică în capacitatea ei de a exprima potenţat adevărurile necesare mersului spre plenitudinea umană, Miguel Angel Asturias respinge categoric orice bagatelizează sau artificializează literatura, deturnînd-o de la menirea ei artistică şi de la responsabilitatea ei socială. Este cazul celor care fac din artă un exerciţiu gratuit sau scandalos, iar din roman un mijloc de distracţie fără consecinţe — un *pasatiempo*. Crezînd în valoarea revelatoare a cuvîntului şi în necesitatea sensurilor, Asturias priveşte cu îndreptăţită ironie atît cultul absurdului pentru

[1] M. Asturias, *Romanul latino-american*, Bucureşti, E.L.U. 1964, p. 87.

absurd, cît şi ciudăţeniile „stridenţiştilor", categorie largă şi permanentă în care intră toţi iubitorii de extravaganţă de dragul extravaganţei. În sfîrşit, Asturias, ca autor al unei opere ferm implîntate în realităţile autohtone şi totodată perfect cunoscător al literaturii universale, este un adversar — din acest dublu motiv — al literaturii de evaziune şi de imitaţie. Nu este vorba de cei care caută sincer şi adesea în condiţii dramatice să descopere regiuni noi ale realului şi straturi noi, mai adînci ale sufletului omenesc — Asturias a afirmat în repetate rînduri că nimic din ce este uman nu trebuie să rămînă străin romanului —, ci de acei care din capriciu, snobism sau lipsă de talent înşeală şi se înşeală cu aberaţii prefabricate şi cu deliruri stoarse maşinii de scris (José Antonio Portuondo). Sînt ultimii întîrziaţi ai fenomenului din secolul trecut denumit *el balconear su país*: a privi ţara de sus, dintr-un balcon — balconul plictiselii şi disprețului. Acestora, Asturias le opune viguroasa sa credinţă în excelenţa unei arte comunicabile celor mulţi, consecinţă a hotărîrii lui de a privi viaţa în ochi. „Contactul direct cu realităţile noastre ne îngăduie să ne păstrăm încrederea şi credinţa în popor ... Sîntem oameni ai poporului care scriu despre lucrurile poporului." [1] Dar captînd această realitate care în jurul său „vuieşte ca marea", romancierul nu uită o clipă să o raporteze la problemele omului plenar, de totdeauna, să o potenţeze într-o ficţiune mai adevărată — adică mai concentrată şi mai semnificativă — decît realitatea, să o exprime la nivelul înaltelor exigenţe ale operei de artă, căci „arta este cea care dinamizează romanul nostru şi îi conferă categorie universală, permanenţă umană" [2].

În capitolele care urmează vom înfăţişa, analiza şi aprecia contribuţia personală pe care, pe aceste drumuri, a adus-o Asturias la dezvoltarea artei narative hispanoamericane.

[1] v. M. Asturias, *Romanul latino-american*, Bucureşti, E.L.U., 1964, p. 33.

[2] *Op. cit.*, p. 81.

CAUZALITATE NATURALĂ ȘI CONEXIUNE MAGICĂ

Pentru a determina concepția despre lume a lui Miguel Angel Asturias și a caracteriza valorificarea ei estetică, este deosebit de important a pune în lumină modul în care romancierul gîndește și organizează artistic existența sub îndoitul ei aspect: fizic-natural și psihic-social. În această privință, două principii ordonatoare — cauzalitatea naturală și conexiunea magică — stau la baza creației asturiene, în subtile și rodnice raporturi de opoziție alternanță, concomitență și, poate, secretă apetență reciprocă Pentru a urmări și comenta aceste raporturi în semnificația lor filozofică și în consecințele lor estetice, este necesară, în prealabil, fixarea logică a noțiunilor cu care vom lucra și care își vor găsi corespondența și realizarea în plan literar.

Referitor la cauzalitate — fără a intra în dezvoltările și controversele prilejuite de această categorie în decursul istoriei filozofiei — trebuie totuși să deosebim în conținutul ei trei straturi, sau, mai bine-zis, trei niveluri logice. La primul nivel, acela al experienței comune, cauzalitatea se exprimă printr-un concept empiric și contingent, desemnînd o relație între două lucruri sau fapte care se succedă cu oarecare regularitate și par a fi în legătură precum suflarea vîntului și căderea frunzelor, focul și fierberea apei, rana și moartea [1]. Rezultat, încă rudimentar, al capacității,

[1] E unul din cazurile de cauzalitate la care se referă Cicero în cunoscuta lui definiție: *„Causa ea est quae id efficit cujus est causa, ut vulnus mortis, cruditas morbi, ignis ardoris"* (*De fato*, XV).

proprie spiritului uman, de a descoperi sub multiplicitatea aparent haotică a fenomenelor naturii ordinea lor constantă, acest concept de cauzalitate ca *regelmässige Zeitfolge verschiedener Vorgänge* [1] a fost suficient pentru a permite și înlesni omului — încă de la începuturile evoluției sale — orientarea în mediul înconjurător, previziunea și acționarea în special în lumea fizică. Fără această noțiune a cauzalității nu ar fi fost posibile confecționarea și mînuirea uneltelor și nici constituirea diferitelor tehnici — vînătoare, pescuit, agricultură — și nici organizarea comportamentelor sociale. Pe de altă parte, la acest nivel, cauzalitatea rămîne un fapt rutinar, „ceea ce se întîmplă obișnuit", fără explicație și fără necesitate, o relație aproximativă, incertă, permeabilă superstiției, supusă îndoielii, amenințată de primejdia erorii *post hoc ergo propter hoc* (după aceasta, deci din cauza acesteia).

La al doilea nivel logic, la nivelul gîndirii științifice, cauzalitatea este o categorie care exprimă un aspect al interdependenței fenomenelor naturii, o latură a ordinii obiective, logice a universului. În acest sens, a stabili o relație cauzală înseamnă a determina condițiile și factorii care, o dată împliniți, fac ca unui anumit antecedent să îi urmeze inevitabil un anumit consecvent. Legătura dintre cauză și efect este acum necesară și general valabilă, relația se integrează într-o ordine unitară și coerentă, stabilă, a naturii exprimată prin legi, susceptibilă de determinare cantitativă. Sub aspectul operant, relația cauzală se obține printr-o metodologie specială asemănătoare decantării sau distilării, căci extrage din masa multiplă și amestecată a succesiunii temporale relația cauzală, simplă, limpidă. Pentru această trecere de la stufos și întîmplător la simplu și necesar, John Stuart Mill a preconizat trei tablouri — al prezenței, al absenței și al variațiilor concomitente — întemeiate pe regulile cunoscute: *praesente causa, sequitur*

[1] Succesiunea regulată în timp a diferitelor întîmplări. Formula aparține lui C. Sigwart (*Logik*, ed. a V-a, Tabingen, Ed. J. C. B. Mostr, 1924, vol. II, p. 153).

effectus; *sublata causa tollitur effectus*; *variante causa, variat effectus*. [1] Pentru amatorii de formule matematice, amintim modul în care Bertrand Russel a exprimat cauzalitatea la acest nivel:

A există în timpul t . $\subset B$ va exista în timpul $t + Dt$.

E interesant să constatăm că și în acest caz, ca în multe altele, conceptul se dovedește mai bogat — în conținut, implicații și consecințe — decît formula care pretinde să-l matematizeze. Reflecția critică și progresele științei în diferitele ei domenii de cercetare au pus în lumină o serie de noi semnificații ale categoriei cauzalității care s-au reflectat asupra modului obișnuit de a gîndi și acționa, lărgind și îmbogățind experiența comună a omului. Astfel s-a observat că, pe măsură ce categoria era aplicată în domeniul vieții, atît antecedentul cît și consecventul treceau de la simplu la complex: nu mai constau dintr-un factori ci dintr-o convergență de factori, dintr-un ansamblu sau sistem. Termenii care denumesc ansamblul pot și trebuie să fie diferiți, de la disciplină la disciplină: organism în biologie, situație în istorie, instituție sau orînduire în sociologie. Desigur, efectele efectului, ca să zicem așa, vor ajunge să afecteze partea, membrul, individul, dar cauzalitatea ca nex generator și necesar se va exercita prin intermediul ansamblurilor. Între acestea, relația nu mai este dată de firul subțire, simplu, unic al cauzalității mecanice. Sistemele sînt mișcate de forțe puternice și complexe, supuse totuși legităților lor inerente. Aceasta schimbă accentele importanței: ele nu mai cad asupra actului care inițiază relația cauzală, ci asupra forței care o susține și îndrumează. Nu gestul paznicului care deschide stăvilarul, ci puterea apei pe care el o dezlănțuie are importanță. Urcarea sau coborîrea pe cursul forțelor, prelungirea proceselor în antecedente și subsecvente dau naștere la vaste serii cauzale, a căror împletire pune din nou și tulburător problema cauzalității. Căci seriile cauzale se pot interfera fortuit,

[1] Cauza fiind prezentă, urmează efectul; suprimată cauza, se suprimă efectul; variind cauza, variază efectul.

întîmplător — ceea ce se numește hazard —, dar însuși elementul întîmplător aparține unui nex determinant față de care nu mai e întîmplător, ci necesar. Felul în care seria cauzală e abătută de întîmplare, felul în care ea se redresează și în care chiar străbate de-a curmezișul hazardului necesitatea nu poate să nu solicite puternic imaginația romancierului — artistul marilor ansambluri și al vastelor nexuri cauzale. În sfîrșit, pe măsură ce cauzalitatea se diferențiia în funcție de domeniul căruia i se aplica, apăreau tot mai evident flexibilitatea categoriei, jocul de reciprocitate și reversibilitate dintre antecedent și consecvent. În cazul fenomenelor de durată, se putea observa concomitența cauzei și efectului, în organizarea vieții acțiunea reciprocă, iar în activitatea conștientă răsturnarea relației cauzale. Într-adevăr, în viața sufletească și socială reprezentarea efectului poate constitui o cauză sau, altfel spus, relația scop-mijloc se poate insera în ordinea cauzală. Cauzalitatea naturală nu este o piedică, ci un instrument în mîinile omului, în serviciul voinței sale. De altfel, dacă pe treptele inferioare ale vieții sufletești fenomenele — de pildă relația „excitație — senzație" — au simplitatea cauzalității fizice, în regiunile superioare ale conștiinței legătura dobîndește un caracter individualizat, calitativ, creator. Reprezentările urmează reprezentărilor potrivit legii asociației, o reprezentare trezește un sentiment de plăcere sau durere, acestea provoacă gînduri care pot determina anume impulsuri volitive. Desigur, toate sînt fapte sufletești și totuși cu fiecare trecere se cîștigă o nouă determinare calitativă, consecventul vădește ceva în plus față de antecedent, iar la firile superior înzestrate, consecventul prilejuiește o eflorescență a cărei adevărată cauză stă în realitate în puterea creatoare a eului.

La al treilea nivel logic, cauzalitatea este un principiu al gîndirii, de același rang înalt cu principiul identității și contradicției. Acestea ar privi existența static, raportată la sine, în timp ce principiul cauzalității raportează existența la temeiul ei, la ceea ce face ca ceva „mai degrabă să fie decît să nu fie" și „mai degrabă

să fie așa decît altfel". Sub formă negativă principiul a fost enunțat prin cunoscutul adagiu *ex nihilo nihil fit*, pe care Descartes îl considera un „adevăr etern", valabil necondiționat, atemporal (*Princ. philos., I, 49*). În formă pozitivă, principiul ar cere, după Schopenhauer, o rațiune suficientă atît pentru existență *(ratio essendi)*, pentru devenire *(ratio fiendi)* și pentru acțiune *(ratio operandi)*, cît și pentru cunoaștere *(ratio cognoscendi)*. Gînditorii mistici și teologii trec dincolo de principiul după care „orice schimbare trebuie să aibă o cauză", afirmînd că orice cauză trebuie să aibă un cauzator, Dumnezeu. În mod curios se cade astfel, de pe înălțimile supreme ale abstracțiunii logice, în personificarea forței și a proceselor naturii caracteristică animismului dominant în mentalitatea magică.

În romanele lui Miguel Angel Asturias, reprezentarea artistică a cauzalității reflectă în genere structura și semnificațiile mai sus arătate, potențînd însă prin procedeele proprii artei sale multiplicitatea concretă la nivelul succesiunii temporale date de experiența comună și descoperind noi funcții emotive la nivelul necesității cauzale. Totodată, determinarea cauzală dobîndește în mîinile romancierului o complexitate flexibilă, deschisă dialecticii întîmplării și conjugării posibile cu alt tip de determinare.

Cu ochiul său atent la toate aspectele realității, Miguel Angel Asturias surprinde legăturile dintre lucruri, oameni și fapte la toate palierele experienței comune. Niciodată legătura nu este simplificată și expusă teoretic, discursiv, ci, dimpotrivă, relația cauzală e învesmîntată într-o bogăție de elemente concrete, amplificată sub raportul calităților de formă și culoare. Un fel de cauzalitate acoperită de eflorescența vieții.

Iată o relație în care antecedentul și consecventul sînt ambele pe palierul acțiunii fizice. Simpla operație de spălare a farfuriilor în barul Granada e prezentată cu detalii care sugerează ambianța de lux suspect al localului:

> El agua bañaba las manos morenas que manipulaban los platos de porcelana blanca, las tazas floreadas, las copas de cristal, los vasos de todas formas y tamaños, los cubiertos de metal plateado, deshaciendo las nubes de jabón que momentáneamente enturbiaban las pulidas superficies. *(Los ojos de los enterrados*, p. 13)

Pe palierul biologic, alt exemplu, din aceeași carte și din același capitol, un exemplu în care antecedentul aparține realității fizice, iar consecventul constă din senzațiile de frig și greață pricinuite tînărului ospătar de manipularea absintului și ghețiii. Aici relația se colorează de repulsia trezită de clientela parazitară și insolentă a barului:

> — Moradas tengo las uñas de estar quebrando ajenjo, señor Mincho, y lo peor es que por ratos se me va la cabeza. El olor a elixir parigórico del ajenjo, que no era ajenjo sino pernos, le mareaba y se le amorataban las uñas de mantener entre los dedos los vasos con pedazos de hielo en que la gota del grifo iba quebrando aquella bebida de color seminal. *(Los ojos de los enterrados*, p. 9)

Pe palierul psihic, antecedentul ca și consecventul constînd din fapte sufletești, exemplele sînt, desigur, mai numeroase. Toate vădesc aceeași tehnică de sporire a elementelor care se adaugă relației cu dublul scop: de a crea senzația vieții — e cunoscută credibilitatea detaliilor — și de a sugera semnificația ansamblului în care se integrează și despre care vom vorbi imediat. Pentru a rămîne la începutul romanului *Los ojos de los enterrados*, menționăm monologul interior al cerșetoarei Anastasia, căreia dubioasa vînzătoare de flori, de stupefiante și de fete tinere îi încredințează paza coșului. Aici, o amintire determină alte amintiri și toate duc la un impuls de acțiune, amestec de plictiseală și dezgust. Dăm numai începutul și sfîrșitul acestui pasaj:

> Anastasia se comodó a la orilla del andén para hacer tiempo.
> — ¡Del agua mansa, líbrenos, Señor!... — se dijo, hablando con los ramitos de jasmines que le recordaban bodas, primeras comuniones, y muertes. Las violetas no le recordaban nada. Olor... olor a un perfume que tuvo un su fulano prieto que pestaba a buitre — Del agua mansa... esta Gumersindita que parece una dama de compañía, además de conseguidora, comercía con „iguanita del mar" ...

La mulata se rasgó la cabeza. Pensar come por dentro. Y se levantó nalgueándose el trasero helado a dos manos para botarse el frío y el polvo del andén. Entre el recordar, cuidar el canasto y asomar a la puerta a ver qué pasaba con el sobrino, cupo una desperezada y un bostezo... *(Los ojos de los enterrados*, p. 17)

În sfîrșit, pe palierul comportamentelor sociale, aceeași succesiune de fapte, pe de o parte încărcată cu tot felul de amănunte concrete, pe de altă parte ordonată, în întregime, spre efectul final: „soldați imperiali", prin care se revelează caracteristica adîncă a militarilor străini, clienți asidui ai barului Granada:

Los soldados se despernancaban a sus anchas, una pierna alargada bajo la mesa y la otra en gancho sobre el brazo del sillón. Algunos, tras apurar de tesón el vaso de *Whisky and soda*, golpeándolo al dejarlo sobre la mesa ya vacío, hablaban de seguido un buen rato. Callaban y seguían hablando. Hablaban y seguían callados. Como si cablegrafiaran. Otros, apartándose el cigarrillo o la pipa de la boca, soltaban exclamaciones tajantes, recibidas por sus compañeros con grandes risotadas. Los que estaban en el bar, de espaldas a la concurrencia que ocupaba el salón, se volvían con el banco giratorio, sin abandonar el trago, rubios los cabellos, azules los ojos, blancas las manos, para indagar quien había dicho lo que festejaban sus camaradas, y aplaudirlo. Lucían como soldados imperiales, los dedos con anillos y las gruesas muñecas con pulseras de oro ... *(Los ojos de las enterrados*, p. 8)

Încă din acest ultim exemplu se desprinde limpede tendința romancierului de a grupa faptele în cuprinzătoare ansambluri semnificative, în situații vaste și organizate pe care le unește prin intermediul unei forțe copleșitoare, inexorabile. Prin acest procedeu, Asturias este în măsură să exprime cauzalitatea mai adînc, nu ca o succesiune de acte, ci ca o determinare de procese. Dacă faptul cauzalității era captat în descriere și narațiune, necesitatea legăturii cauzale se face simțită în însăși construcția epică, în structura romanelor, în articularea elementelor componente. *El Señor Presidente* pare a se oferi de la sine pentru exemplificare. Aici seriile temporale și nexurile cauzale particulare se integrează în ceea ce ar trebui să numim, cu termeni tot mai des folosiți,

ansambluri sau, mai bine, complexe situaționale. Ele se organizează în jurul unui centru generator și se succedă în virtutea forței irezistibile a terorii instaurate de domnul Președinte ca principiu dominant al vieții sociale. Primul capitol — viața cerșetorilor „Sub portalul catedralei" — alcătuiește un astfel de complex ordonat în jurul mizeriei cu o putere de evocare a sordidului degradant care amintește de cele mai crude tablouri de Goya. Trecerea spre următorul complex situațional pare că o face întîmplarea — crima comisă de nebunul Pelele —, deși vom vedea imediat că această întîmplare are logica și necesitatea ei. Fapt este că sîntem introduși în al doilea ansamblu, mașina represivă a regimului — poliție, procuror, tribunale —, axată pe autoritatea abuzivă pînă la crima săvîrșită de abjectul agent Lucio Vásquez asupra bietului nebun. Cunoaștem succesiv complexul prezidențial — palatul, anturajul, acțiunile dictatorului — avînd ca centru puterea teroristă, complexul bordelului crescut din traficarea viciului, complexul situațional dat de alegerile bazate pe farsa demagogică, în sfîrșit sinistrul complex al închisorii organizate în jurul uciderii nu numai a vieții, dar mai ales a credinței în om. Forța care determină ineluctabil relațiile dintre aceste complexe situaționale, succesiunea, interferența și pînă la urmă convergența lor nu este dată de acțiunile și sentimentele individuale — fuga generalului Canales, iubirea lui Miguel Cara de Angel, trădarea maiorului Fanfán — ci de puterea opresivă și exploatatoare instaurată de El Señor Presidente și de care toți, complici și victime, supuși și revoltați, sînt deopotrivă tîrîți.

Aceeași structură în care complexele situaționale se succedă determinate de o forță socială se regăsește în trilogia bananieră *Viento fuerte*, *El Papa Verde* și *Los ojos de los enterrados*. În primele două domină complexul situațional al micilor proprietari jefuiți și alungați sau uciși de către monopolul străin United Fruit, iar forța determinantă este voracitatea atotputernicului trust. În ultimul roman, lucrurile se schimbă. Ansamblurile situaționale se multiplică — țăranii indieni izolați pe *altiplanos* într-o adevărată

încremenire istorică, păturile desmoșteniților de la orașe și mai ales muncitorii de pe plantații — se leagă și se organizează social prin acțiunea revoluționară a elementelor înaintate reprezentate prin Tabío San. Cauzalitatea trece în mîinile asupriților și revoltaților, care, datorită acțiunii colective — greva și demonstrațiile de stradă — reușesc să doboare dictatura și să-și impună voința monopolului exploatator. Finalul acesta este simptomatic pentru faptul că pentru prima oară personajele lui Asturias ajung la un început de luciditate socială și istorică; ele știu să opună cu succes inerției dublei asupriri economice și politice — dinamica masei revoluționare. Abătîndu-se de la regula de a se abține de la comentarii explicative, Asturias arată de această dată care este secretul răsturnării — să zicem noi — al cauzalității opresiunii. Este drept că romancierul situează explicația în mod credibil în discursurile lui Tabío San adresate mulțimii. Vorbind de luptătorii căzuți în trecut pentru libertate și dreptate socială, Tabío San spune:

> Ellos no tenían otros medios para enfrentarse al poderoso, carecían de esta fuerza, incipiente, que tenemos nosotros: la unión de los trabajadores organizados y el empuje de las masas revolucionarias. *(Los ojos de los enterrados,* p. 475)

Un frumos exemplu de reversibilitate a relației cauzale și de caracter creator al efectului obținut prin introducerea voinței umane în seriile determinismului social.

Cele spuse pînă acum nu trebuie să dea impresia, care ar fi nejustificată, că Asturias nu ar face decît să aplice și să ilustreze artistic noțiuni filozofice sau poziții ideologice. El creează viață autentică, încărcată cu toate atributele vieții, concrete și abstracte, materiale sau spirituale și, dacă este firească întîlnirea cu modul logic și științific de a gîndi cauzalitatea, este inevitabilă și divergența în a-l simți emoțional și a-l valorifica artistic. Nu vreau să vorbesc de faptul că mersul spre cauzalitate este diferit la omul de știință și la artist: primul reduce și elimină seriile contingente temporale pentru a păstra seriile simple și necesare ale cauzalității.

Asturias, ca orice artist adevărat, chiar cînd descoperă nexurile determinante, nu elimină, ci păstrează alături concretul contingent. Lucrul acesta a rezultat, cred, destul de limpede din exemplele date pentru a nu insista asupra lui. Aș dori numai să arăt că între elaborarea științifică a relațiilor cauzale și reprezentarea lor artistică există o divergență emotivă importantă pentru plăsmuirea operei literare. Descoperirea necesității cauzale este întovărășită de un sentiment de liniște, de siguranță senină. În romanele lui Asturias — e de ajuns să ne gîndim la „trecerile" de la un complex situațional la altul — mersul spre consecințe este plin de tensiune, de așteptare, de surprize. Două sînt cauzele care fac posibilă apariția acestor emoții proprii, s-ar zice, mai degrabă indeterminismului.

Primul izvor de emoții este intervenția în narațiune a factorului „întîmplare", a elementului fortuit, a accidentului neprevăzut și lipsit de necesitate. Romanul *El Señor Presidente* e declanșat de un astfel de accident. Noaptea, trecînd prin Piața Catedralei, colonelul din serviciul siguranței Parales Sonrientes trezește din somn pe nebunul Pelele cu vorba *Mamă* și idiotul, căruia cuvîntul îi produce reacții aberative, îl strangulează. Domnul Președinte folosește crima pentru a-și lichida adversarii — nu reali, ci posibili —, o atribuie generalului Canales și avocatului Carvajal și dezlănțuie asupra lor urgia aparatului de represiune cu toate consecințele inerente: înscenare, cursă, trădare, cruzime, fuga primului, executarea celui de-al doilea. Domnul Președinte siluiește cursul evenimentelor, transformînd o ucidere întîmplătoare în complot și crimă politică. O face nu fără împotrivire: trebuie torturați cerșetorii, martorii crimei, și siliți să nu mărturisească adevărul; e ucis Mosca, mulatrul mutilat, care nu cedează, e asasinat și Pelele de către un agent secret și apoi e executat acesta. Domnul Președinte trebuie să lucreze serios pentru a corecta întîmplarea și a aranja, după plac, seriile cauzale. A doua întîmplare — precipitarea poliției la jefuirea casei generalului Canales — face ca acesta să scape și să pregătească, din exil, lupta împotriva dictatorului. De data aceasta accidentul — moartea subită a generalului — funcționează

în favoarea dictatorului. Oricum, deși puterea domnului Președinte de a „dirija" norocul este vădită, alternarea, jocul hazardului creează emoția așteptării. Și nu o creează momentan, ci, într-un anumit sens, permanent. Căci dacă dictatorul elimină toate accidentele exterioare, el nu poate nimic contra accidentului interior, care nu este altceva decît fragilitatea sistemului terorii. Un episod caracteristic ne relatează cum în timpul unei splendide recepții la domnul Președinte zgomotul pricinuit de o tobă scăpată pe scări — zgomot asemănător împușcăturilor — produce panică și dispariția în cîteva clipe atît a dictatorului, cît și a aparatului său de securitate. Este în fond un accident necesar și revelator în raport cu natura regimului.

A doua cauză a tensiunii și așteptării vine din posibilitatea pe care Asturias o menajează chiar în romanele sale realiste și o valorifică amplu în romanele sale mitice: posibilitatea ca existența să nu se epuizeze cu cauzalitatea naturală. În studiul său despre *Romanul latino-american*, apărut pentru prima oară în traducere română, scriitorul apără această alternativă la realitatea trăită prin noțiunea de „realitate visată". Asturias se pronunță pentru o interpretare mai cuprinzătoare decît aceea a realismului îngust, o „interpretare justă a lumii învăluită într-o realitate visată pe care nu o putem nega și care uneori pare mai reală decît cea adevărată, lume în care faptele, după puțin timp, se transformă în amintiri sau sînt uitate, iar legendele au o existență aproape tangibilă" (p. 108). Mai departe, reluînd ideea aproape în aceiași termeni, Asturias leagă această înțelegere amplă de „realismul din textele (vechi) indigene, în care realitatea, părînd desființată de vis, e mai reală decît cea adevărată" (p. 109). Alături deci de realitatea, să-i spunem experimentală, a omului de azi cu mentalitate pozitivă, științifică, Asturias așază — vom vedea în ce raporturi — realitatea magică a omului dominat de o mentalitate primitivă, prelogică, mitică. Dacă prima realitate este ordonată potrivit principiului cauzalității naturale, cea de-a doua se organizează pe temeiul conexiunii magice. Înainte de a examina cum se valorifică artistic această „a doua realitate" în

romanele lui Asturias, să procedăm la o asemănătoare fixare a noțiunilor de mentalitate primitivă și de magie. Pentru aceasta vom folosi dintre lucrările „clasice" pe acelea ale lui J. Frazer [1], Emile Durkheim [2], L. Lévy-Bruhl [3], Hubert și Maus [4], iar dintre contribuțiile mai recente — studiile lui Claude Lévi-Strauss [5].

Nu discutăm dacă a recunoaște existența unei mentalități primitive întemeiate pe alte principii decît cele valabile pentru mentalitatea modernă înseamnă a nega unitatea și continuitatea spiritului uman (probabil că nu) și nici dacă există o determinare a categoriilor și mecanismele gîndirii primitive prin structurile sociale arhaice (probabil că da). Scopul nostru este de a preciza, în lumina studiilor despre mentalitatea primitivă și magie, noțiunile și accepțiile care vor trece, cu transfigurarea inerentă, în planul literar dat de romanele lui Asturias.

Desigur, mentalitatea primitivă, pe care unii autori o denumesc și mitică sau magică, nu poate fi caracterizată ca antilogică, în care caz ea ar rămîne impenetrabilă înțelegerii noastre. Este mai degrabă prelogică, pornește de la premise false, de la postulate diferite de acelea ale noastre. De asemenea, este permanent defor-

[1] v. Sir James Frazer, *Psych's tesk. A discurse concerning the influence of superstition on the growth of institutions*, 2 ed., London, 1913 și mai ales cunoscuta *The golden Bough*, London, Mac Millan, 13 vol., 1955.

[2] v. Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan, 1912. *Sociologie religieuse et théorie de la connaissance*, în „Revue de Métáphysique et de Morale", 1909. *De quelques formes primitives de classification*, în „Année sociologique", vol. VI (în colaborare cu M. Mauss).

[3] v. L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan, 1910; *La mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1922; *L'âme primitive*, Paris, Alcan, 1927; *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1931.

[4] v. Hubert și Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, în „Année sociologique", 1899; *„Esquisse d'une théorie générale de la magie*, în „Année sociologique", 1902—3.

[5] v. Claude Lévi-Strauss, *L'anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1967, în special capitolul: Magie et religion.

mată de teama în fața necunoscutului și de dorința de a obține rezultate miraculoase. Ceea ce pare deconcertant este indiferența pe care omul primitiv o manifestă față de principiile identității și ale contradicției care domină gîndirea noastră și înlocuirea lor cu o noțiune de participație mistică, pe baza căreia stabilește cele mai neașteptate corespondențe și consecințe. Într-un mod greu de înțeles pentru noi, în mentalitatea primitivă un obiect, o ființă sau un fenomen pot fi ele însele și totodată pot fi altceva. Un membru al clanului care are ca totem ursul se știe și se simte el însuși, dar participă totodată și la natura și însușirile ursului, *este* urs. Pe temeiul aceleiași noțiuni de participare, ei consideră că sînt deopotrivă subiect și obiect al unor calități, forțe, virtuți sau acțiuni mistice care sînt acolo unde sînt și totodată în altă parte. De aceea omul primitiv nu cunoaște sentimentul de securitate intelectuală, de seninătate, pe care ni-l dă nouă încrederea în constanța legilor naturii, în ordinea rațională a universului. Pentru noi un fenomen misterios este pur și simplu un fenomen a cărui cauză nu am descoperit-o încă, dar al cărui mecanism de producere îl cunoaștem fără nici o îndoială. Primitivul judecă altfel. În spiritul lui, chiar fenomenele cunoscute sînt misterioase, primejdioase, magnifice. Cele mai familiare obiecte sau ființe sînt prinse într-o rețea de participări și excluderi mistice și pot prilejui intervenția puterilor ascunse și teribile care sînt nu în spatele lor, ci chiar în ele. În acest sens, pentru primitiv, cotidian și normal este extraordinarul, miraculosul care îl emoționează profund, dar nu îl surprinde.

Ceea ce noi denumim o cauză, ceea ce pentru noi explică ce se întîmplă, pentru o mentalitate primitivă, astfel orientată și în întregime preocupată de pre-nexurile mitice, nu ar putea fi considerat decît cel mult un prilej sau, mai bine-zis, un instrument în serviciul forțelor oculte. Prilejul putea să fie altul, instrumentul diferit; evenimentul s-ar fi produs totuși, pentru că era de ajuns ca forța ocultă să intre realmente în acțiune fără a fi oprită de o forță superioară de același fel.

Întrucît forțele misterioase ale naturii pot fi puse în mișcare și conduse de oameni, al doilea principiu al mentalității primitive, alături de acela al participării, este cauzalitatea antropomorfică. În societățile arhaice, moartea cere aproape întotdeauna altă explicație decît cea naturală (infecție, rană, boală etc.), ea datorîndu-se unui asasinat săvîrșit de la distanță prin mijloace magice (descîntece, farmece, ardere în imagine etc.).

Și totuși, aceste minți stăpînite de forțe și fapte imaginare confecționează unelte ingenioase, inventează tehnici eficiente, ceea ce implică, cum am văzut, noțiunea de cauzalitate mecanică și un început de gîndire rațională. Coexistența aceasta nu ar trebui să ne mire prea mult. Chiar în societățile evoluate există subgrupuri cu mentalități diferite: astfel copiii, prin animism și raportare egocentrică, sînt aproape de mentalitatea primitivă. Superstițiile sînt rămășițe ale aceleiași gîndiri primitive pe baza participării și cauzalității antropomorfice. Starea psihologică paroxistică, chiar simpla emoție, le reînvie parțial. Ceea ce dovedește că nu numai în istoria societății, dar și în viața indivizilor există o vîrstă și situații în care e posibilă coexistența a două interpretări — logică și magică — a fenomenelor naturii și a actelor umane. Este un fapt că în spiritul omului primitiv ele nu se exclud. Pigmeii din Africa știu să aleagă perfect veninul cel mai eficace și să-l impregneze cu ingeniozitate în vîrful săgeților, totodată mînuitorii de astfel de substanțe cred, ca malaezienii, că otrava acționează datorită forței supranaturale *mana*, pe care o fixează prin diverse procedee magice. Căci magia nu este altceva decît un ansamblu de reguli practice care, întemeindu-se pe anumite credințe, permit să se atingă efectele dorite. Care sînt postulatele operațiilor magice?

În primul rînd, ceea ce antropologii și sociologii numesc *legea contiguității*. Este credința că lucrurile care au fost odată în contact rămîn, chiar după separarea lor materială, într-o legătură ocultă, pe temeiul căreia se poate acționa asupra unui lucru prin altul. Aceeași posibilitate de a acționa de la distanță o oferă și ființele care au fost în contact, sau ființele cu lucrurile care le-au

aparținut. De aci practica magică de a folosi în farmece fragmente corporale — păr, unghii — ale persoanei care trebuie vrăjită.

În al doilea rînd, procedeele magice se bazează pe *legea similitudinii*. Această legătură, nu lipsită de justificare fizică și psihică, se poate enunța astfel: „asemănătorul influențează asemănătorul". Influențarea poate însemna evocare, acțiune, fuziune. Aplicarea acestui procedeu necesită un efort considerabil de clasificație și definiție, de mare importanță pentru progresul social și intelectual al omenirii. Desenele rupestre de animale prin care oamenii primitivi credeau că pot influența vînatul, dansurile rituale în scopul de a spori fertilitatea sau a provoca fenomene naturale — paparudele pitorești au aceeași origine — sînt tot atîtea exemple de magie a similitudinii sau homeopatică. În continuarea legii similitudinii, magia își desfășoară cele mai îndrăznețe procedee pe temeiul analogiei și asemănării, fie ele numai verbale. Legătura dintre nume și lucru numit, atît de folosită în maleficii, aparține acestei categorii. Interdicțiile de limbaj de asemenea. Din imaginea mînuită în scopuri magice se dezvoltă „dublul" persoanei, corpul astral, Doppelgänger-ul. Prin intermediul dublului, magia speră să obțină și metamorfoza, transformarea în altă ființă sau în alt lucru.

Aceste modalități de cauzalitate magică — contagioasă, simpatetică sau analogică — depășesc incontestabil cauzalitatea naturală ca putere emotivă, ca apel la imaginația epică și, desigur, ca generare de înțelesuri simbolice mitice sau parabolice. Cu aceste avantaje, ca și cu consecințele lor literare, în special pentru genul romanului, se ocupă Jorge Luis Borges într-un foarte interesant eseu *El arte narrativo y la magia*. Condamnarea cauzalității naturale la sterilitatea romanului de „mărunțișuri psihologice" este exagerată *ad usum demonstrationis*, argumentele în favoarea rodniciei artistice a conexiunii magice rămîn numai schițate și nesistematizate, totuși eseul e remarcabil de bogat în sugestii originale și prețioase. Borges pornește de la analiza a două narațiuni: *The life and death of Jason* (Viața și moartea lui Iason) a lui William Morris, roman în versuri care își propune să povestească aventurile fabuloase ale

argonauților cu verosimilitate cel puțin aparentă, și *The narrative of A. Gordon Pym* (Povestirea lui A. Gordon Pym), nuvela lui Edgar Poe, construită în dublu plan, cu două subiecte: unul imediat, evident dat de vicisitudinile maritime ale personajului, iar altul secret și progresiv: teama și blestemul culorii albe, care în ținuturile arctice este de totdeauna culoarea furtunii, a distrugerii, a morții. Concluziile lui Borges sînt următoarele:

> Din cele precedente se poate conchide cu drept cuvînt că problema centrală a artei romanului este cauzalitatea. Una din varietățile genului, meticulosul roman psihologic, în înlănțuirea motivelor pe care le imaginează sau de care dispune, își propune să nu difere de acelea ale lumii reale. Cazul său, totuși, nu este cel mai curent. Într-un roman cu vicisitudini continue această motivare este inadecvată; tot astfel pentru povestirea de cîteva pagini și pentru romanul infinit și spectacular pe care Hollywood îl compune cu *idola* argintați ai lui Joan Crawford și pe care îl recitesc orașele. O ordine foarte diferită le conduce, lucidă și atavică. Claritatea primitivă a magiei. *(El arte narrativo y la magia)*

După ce dă cîteva exemple de conexiune magică (de pildă, ungerea cu alifie vindecătoare nu a ranei, ci a cuțitului — magie de contact; arderea unei statuete de ceară pentru a face să piară modelul viu — magie homeopatică), Borges afirmă că:

> „... această armonie primejdioasă, această cauzalitate frenetică și precisă guvernează și romanul (...). Teama de a atrage un fapt de temut prin simpla denumire este impertinentă sau inutilă în dezordinea asiatică a lumii reale, dar nu e același lucru într-un roman care trebuie să fie un joc precis de atenții, de ecouri, de afinități. *(El arte narrativo y la magia)*

Dintre procedeele tehnice compatibile cu conexiunea magică, Borges menționează „tema recurentă" și „detaliile care profetizează". Elogiul pe care marele scriitor argentinian îl face conexiunii magice — căci nu este o adevărată cauzalitate, ci o alăturare de fenomene care de cele mai multe ori e falsă — trebuie acceptat în detalii, dar pus în altă lumină decît aceea vroită de Borges. Pentru Borges conexiunea magică valorează prin dezagregarea sentimentului de

certitudine, prim pas spre abolirea realității. Borges apreciază magia ca argument și instrument în favoarea irealității. El speră că irealitatea legăturii să se reflecte și asupra termenilor legați, asupra faptelor. Aceasta nu e magie, ci idealism absolut, reducerea existenței atît a obiectului, cît și a subiectului la vis, la joc de reflexe vane. Nu aceasta e atitudinea magicianului care printr-o libertate arbitrară, delirantă, față de anumite fapte vrea să stăpînească și să producă alte fapte. El dorește un fel de uluitoare efervescență a realității, dar nicidecum desființarea ei.

Acest sens al conexiunii magice se păstrează și se impune în romanele lui Miguel Angel Asturias. Conexiunea magică se distribuie, în creația asturiană, asupra a trei planuri, ocupînd, în fiecare, alt loc și exercitînd altă funcție.

Există în primul rînd grupul romanelor „vieții adevărate" ca să zicem așa: *El Señor Presidente*, trilogia bananieră și *Week-end en Guatemala*, care se desfășoară în planul realității și sînt dominate de cauzalitatea naturală în modul analizat mai înainte. În acest plan, conexiunea magică apare ca o irumpere excepțională a unei forțe misterioase, anunțătoare sau hotărîtoare de destin. Asturias dă unui fapt natural a doua interpretare, magică, creează o bivalență în cadrul căreia sensul real și cel magic se opun, dar și converg undeva în viitor, întrucît conexiunea magică are o funcție prevestitoare, augurică. De felul acesta este coșmarul pe care Miguel Cara de Angel îl are înainte de a pleca, crede el, spre libertate, în realitate, spre moarte. Este realmente un coșmar — visează un dans sălbatic în cinstea lui Tohil, zeul crud al morții — dar este și un presagiu al destinului, un mesager al celor care se pregătesc să fie. *Viento fuerte*, uraganul care provoacă moartea milionarilor filantropi Lester Stone și Leland, este totodată forța distrugătoare dezlănțuită magic de șamanul Rita Perraj împotriva străinilor asupritori. Și aici conexiunea magică are valoare premonitorie: prefigurează distrugerea monopolurilor de vîntul puternic al revoltei populare, ascunsă, deocamdată, în umbra viitorului. Aceeași

structură deci și aceeași semnificație: un singur fapt cu dublă interpretare: realist-prezentă și magic-profetizantă. În *El Papa Verde*, sinuciderea purei și încîntătoarei Mayarí comportă și ea două versiuni: realistă, act disperat exprimînd dezgustul și disprețul față de infamiile viitorului ei soț, Geo Maker Thomson, și magică, sacrificiu ritual săvîrșit la incitația și în formele prescrise de vraciul Chipo-Chipo pentru izbăvirea fraților ei de sînge, indienii asupriți. În sfîrșit, în *Los ojos de los enterrados*, frescă amplă și viguroasă a puterii revoltei populare, patosul justițiar se nutrește și din mitul potrivit căruia ochii celor morți nu se închid decît în ziua dreptății.

A doua poziție și a doua funcție a conexiunii magice se desprinde din romanul *Hombres de maíz*, pe care autorul, potrivit recentelor sale declarații cu prilejul acordării Premiului Nobel, îl preferă dintre toate operele sale. Aici dominant este planul magic, iar cel real urmează ca un fel de acompaniament mai mult sau mai puțin perceptibil. Relațiile dintre cauzalitatea naturală și conexiunea magică nu mai sînt de opoziție, ci de concomitență. Între cele două planuri există o continuă trecere, o echivalență, aproape o convertibilitate, ce-și găsesc aplicarea atît în ceea ce privește personajele cît și întîmplările. Lupta șefului indian Gaspar Ilóm contra străinilor, lacomi de cîștig, incendiatori de păduri, este și guerillă, și apoteoză. Uciderea celor vinovați de moartea prin trădare a lui Gaspar Ilóm se datorește și unei cauzalități naturale, dar și împlinirii maleficiilor vrăjitorului celor șapte roze. Romanul cuprinde în țesătura sa întreaga varietate de conexiuni magice prin similitudine sau contact, cu toate consecințele mentalității prelogice animiste și antropomorfice. Iată numai cîteva exemple mai izbitoare. Acțiunea magică a cuvîntului și interdicțiile de limbaj:

> ... algo que Nicho Aquino presentía presente, pero no se animaba a formar con palabras en la cavidad de su boca, temoroso de que al formarse con palabras, se hiciera cierto, ya no pudiera destruírse, convertido en realidad. (*Hombres de maíz*, p. 909)

Modificarea cursului naturii prin puterea spiritului. E vorba de puterea magică a lui Gaspar Ilóm, în credința indienilor:

— Y no es mentira. Una vez lo vi arrancar un arbol de jocote, con sólo quedárselo viendo, obra de su pensamiento, de su fuerza, y agarrarlo como escoba de patio para barrer con todos mis hombres... *(Hombres de maiz,* p. 622)

Teoria dublului și posibilitatea metamorfozei unui om în animalul care îl protejează. E ceea ce se întîmplă nu numai vraciului care se transformă în cerb, dar și factorului poștal Nicho Aquino, pe care concetățenii îl bănuiesc că duce scrisorile atît de repede de la o localitate la alta fiindcă se preface în coyote (lupul preriilor din America). Și chiar se preface. Iată prezentarea credinței „din afară", de preotul catolic Valentin Ordáñez, care o condamnă ca „minciună și închipuire drăcească".

... y otro tanto ocurre con los urdimientos de los „nahuales" o animales protectores que por mentira y ficción del demonio creen estas gentes ignorantes que son, además de sus protectores, su otro yo, a tal punto que pueden cambiar su forma humana, por la del animal que es su nahual, historia esa tan antigua como su gentilidad. *(Hombres de maiz,* 739)

Asturias izbutește să descrie artistic această metamorfoză în pagini care unesc tulburătoarea poezie a naturii — peșterile subterane — cu sentimentul misterelor închise în sufletul omenesc:

Los que viajan a las cuevas subterraneas, más allá de los cerros que se juntan, más allá de la niebla venenosa, van al encuentro de su nahual, su yo-animal-protector que se los presenta en vivo, tal y como ellos lo llevan en el fondo tenebroso de su pellejo. Animal y persona coexistentes en ellos por voluntad de sus progenitores, desde el nacimiento, parantesco más entrañable que el de los padres y hermanos, sepáranse, para confrontarse, mediante sacrificios y ceremonias cumplidos en aquel abovedado mundo retumbante y tenebroso, en la misma forma en que la imagen reflejada sepárase del rostro verdadero... *(Hombres de maiz,* p. 887)

Relámpago de nácar, choque de sol y hombre. Los que se confrontan con su nahual así, fuera de ellos, son invencibles en la guerra con los hombres, y en el amor con las mujeres, los entierran con sus armas y sus virilidades,

poseen cuantas riquezas quieren, se dan a respetar de las culebras, no enferman de viruela y si mueren diz que sus huesos son de piedralumbre, *(Hombres de maiz,* p. 889)

Menționăm mai departe, fără a exemplifica prin citate, elementele magice cu care efectuează Asturias conexiunile romanului: ceremonii magice însoțitoare și înlesnind operațiile vraciului, transmisiunea sau, mai bine, supraviețuirea gîndurilor strămoșilor în urmași, pactul cu demonul înfățișat cu detalii delicioase de burlesc benevolent și cotidian. Benito Ramos — spun indienii — a înghițit un păr de drac și prin aceasta a făcut un pact cu necuratul în virtutea căruia dobîndește puteri supranaturale: știe de fiecare dată cînd îl înșală nevasta și i se aprinde țigara singură în gură, fără chibrit.

Există, în sfîrșit, în creația lui Asturias, al treilea plan — acela al romanului *Mulata de Tal* — , în care persistă multe din elementele magice — pactul cu demonul, metamorfozele în lucruri și animale, vrăjitorii — și, totuși, în care conexiunea magică — legătură care are coerența și funcția ei logică — se dizolvă într-o libertate nelimitată de vagabondaj al fanteziei, într-o voioasă excursie în himeric. Narațiunea scapă din laturile — atît de elastice și ele — ale contiguității, similitudinii și animismului, narațiunea nu mai ascultă de nici o gravitate. În starea de imponderabilitate pe care o creează autorul, orice întîmplare este posibilă. Cu excepția cîtorva pagini de la începutul romanului, în care se pot recunoaște elemente de realitate — iarmarocul din San Martín Chile Verde — , nu mai există în restul narațiunii decît planul fantasticului, în care conexiunea magică — pentru a spune așa — se dizolvă.

Din punctul de vedere al consecințelor literare pe care le are conexiunea magică în romanele lui Asturias, trebuie să notăm în special întinsa gamă de emoții care îi corespunde, de la atroce la burlesc și de la vehemență la gingășie. Hîdul și terorificul se instalează ușor în seria de uciderи fioroase — amestec de răzbunare, pedeapsă și năpastă — care urmează și compensează magic moartea lui Gaspar Ilóm. Ne referim mai cu seamă la episodul decapitării

celor opt membri ai familiei Zacatón, în plan real pentru a vindeca cu ei sughițul unei bătrîne, iar în plan magic pentru a stîrpi seminția celor care au participat la trădarea lui Gaspar. Scena pîrjolirii celor opt capete, deși învăluită în fastul unei arte crude care amintește pe cea aztecă — rămîne greu de suportat, doare ca o rană:

> Sobre ocho piedras, al alcance del fuego que en el interior del cuarto seguía ardiendo, se colocaron las cabezas de los Zacatón. Las llamas, olor de la sangre humana, se alargaron, escurriéndose de miedo, luego agazaparon para el ataque como tigres rojos. (*Hombres de maíz*, p. 597)

La registrul opus — mai ales în dialogurile indienilor pe teme superstițioase — se manifestă un umor de obicei insinuant numai, dozaj savuros de ingenuitate și șiretenie, exprimat într-un limbaj de uluitoare autenticitate populară și forță plastică, reliefate și mai mult datorită particularităților dialectale.

Conexiunea magică servește de asemenea pentru a potența tonalitatea narațiunii, pentru poetizarea existenței, pentru a o ridica în plan eroic sau solemn. În pregătirea de război a șefului indian Gaspar Ilóm, sub auspiciile „iepurilor galbeni", protectorii tribului, se regăsesc toate aceste calități într-o sinteză de unică originalitate și frumusețe:

> El Gaspar mudó de escondite. En el azul profundo de la noche de Ilóm se paseaban conejillos rutilantes de estrella en estrella, señal de peligro y olía la montaña a pericón amarillo. Mudó de escondite el Gaspar Ilóm con la escopeta bien cargada de semillita de oscurana, eso es la pólvora, semillita de oscurana mortal, el machete desnudo al cinto, el tecomate con aguardiente, un paño con tabaco, chile, sal y totoposte, dos hojitas de laurel pegadas con saliva a los sentidos sustosos, un vidrio con aceite de almendras y una cajita con pomada de león. Grande era su fuerza, grande era su danza. Su fuerza eran las flores. Su danza eran las nubes. (*Hombres de maíz*, p. 524)

Sub raportul valorificării artistice a conexiunii magice este de asemenea de observat — față de cauzalitatea naturală —importanța sporită pe care o au termenii relației, faptul, gestul, care stabilesc legătura cu forțele ascunse din univers sau din om. Romancierul

construiește totuși, mai rar, și ansambluri puse sub semnul magiei, dar ele nu mai sînt ansambluri date, situaționale, ci ansambluri analogice, construite de autor în jurul unei impresii de culoare, a unei idei, a unei emoții și înzestrate de el cu intenții simbolice. Iată, de exemplu, „ansamblul ploii" torențiale, tropicale, indigene, sub care înaintează și cu care se luptă armata conchistadorilor. Integrînd în ansamblu o serie amplă de elemente, de la natura ostilă la semnul crucii, autorul dă pasajului înțelesul simbolic pe care, de altfel, la sfîrșit, îl dezvăluie: luptă de mituri, război de magii:

> Mal cálculo hicieron los teules — ojos zarcos, pelo rubio, pellejo blanco —, se les adelantó el invierno. Los primeros aguaceros paralizan su avance. Los golpes el agua que no ven, cegados por la neblina, los golpes el agua que no oyen, ensordecidos por la altura, los golpes el agua que no sienten de tanto lloverles encima. Combaten contra un ejército de cristal armado del rayo, el relámpago, y el trueno. Arboles que caen, piedras rodantes, centellas y serpientes de fugo. Una mano huesuda, manga de armadura, saca cruces del aire y se las pega en la cara. Guerra de religión, no. Guerra de magias. (*Maladrón*, p. 13)

Exemple asemănătoare pot fi găsite chiar în romanele realiste, de pildă în *Los ojos de los enterrados*. Barul pe care îl cunoaștem, Granada, îi inspiră scriitorului un ansamblu analogic axat pe impresia de nou, de sclipitor și luxos, dar cu tendință de a dezumaniza locul vizitat de cei care apără bogăția exploatatoare:

> Nuevo el piso de cemento que brillaba como alfombra de caramelo, nuevos los ventanales, nuevos los espejos por donde se perseguían a velocidad de relámpagos de colores, las imágenes de los automóviles que paseaban sus carrocerías flamantes por la Sexta Avenida; nuevos los peatones mañaneros que iban por las aceras empujándose, topeteándose, abriéndose paso, piropo va y mirada viene, entre saludos, abrazos, golpes de sombrero y adioses con la mano, nuevas las paredes decoradas con motivos tropicales, nuevo el techo alabastrino y las lámparas de luz indirecta, gusanos de cristal que soltaban por la noche alas de mariposas fluorescentes; nuevo el tiempo en el reloj redondo, nuevos los meseros de pantalón negro y chaquetín blanco a lo torero, nuevos los borrachos gigantes, rubios, con-

templando con los ojos azules, conservados en alcohol, el hormiguero de la ciudad mestiza y nueva la voz de la Anastasia: — Ya se están mamando otra vez los gringos *(Los ojos de los enterrados*, p. 7—8)

Mijloacele expresive nu variază desigur în funcție de principiul de organizare al existenței, totuși anumite afinități se manifestă, dintre care vom nota estomparea și menținerea unei ușoare ceți în pasajele dominate de conexiunea magică, trăsături incisive, contururi ascuțite care rănesc, în cele supuse cauzalității naturale. Compoziția poantilistă poate fi întîlnită însă și într-un caz și într-altul. În plan real, stilul e, firește, mai despodobit, fraza simplă, tonul prozaic; în cel magic abundă metaforele cu distanță mare între termeni și cu asociații surprinzătoare. E curioasă raritatea oximoronului atît de des folosit de Borges în conjuncție cu magicul. Lexicul care vehiculează conexiunea magică este strălucitor, sărbătoresc, cel care servește cauzalitatea naturală mai precis, mai șters, mai uzual.

★

În concluzie, putem constata că relațiile dintre cauzalitatea naturală și conexiunea magică se extind și străbat un fel de itinerariu de la opoziție și alternanță pînă la paralelism și concomitență. Nu credem să ne înșelăm dacă afirmăm că în creația lui Miguel Angel Asturias realul și magicul sînt, în cele din urmă, susceptibile de comunicare și convertire. Pentru ideea și nevoia de om pe care le are Miguel Angel Asturias, magicul aduce poezia, generozitatea, vitejia, dăruirea, sacrificiul. Sînt calitățile eroilor care se înalță în legendă: Gaspar Ilóm, Mayarí, Chipo-Chipo, calități care nu pot și nu trebuie să dispară. Într-adevăr, ele trec și asupra eroilor reali și se completează cu luciditatea, curajul, dîrzenia, devotamentul social, darul de organizare proprii lui Tabío San, Malena Tabay și tovarășilor lor de luptă. Convergența aceasta este exprimată în termeni limpezi, din punct de vedere politic și social, la sfîrșitul

romanului *Los ojos de los enterrados*. Ea nu ar fi posibilă fără convergența umană, fundamentul și încoronarea celorlalte. Așadar, secreta apetență de care vorbeam la începutul capitolului se exercită în mod evident dacă prelungim principiile ordonatoare — cauzalitatea naturală și conexiunea magică — în tipurile care acționează în virtutea lor. Este secreta apetență spre plenitudine umană esențială artei lui Miguel Angel Asturias.

TIMP ŞI SPAŢIU

În istoria filozofiei, spaţiul şi timpul se bucură, în comparaţie cu cauzalitatea, dacă nu de o atenţie mai mare, în orice caz de o prioritate constantă în ordinea tratării şi situaţia s-a perpetuat pînă la Kant, care face din spaţiu şi timp forme apriori ale sensibilităţii, condiţii logice de percepere a fenomenelor fără de care nu ar fi posibilă experienţa, pe cînd cauzalităţii îi concede rangul de categorie, desigur tot apriori, a intelectului, adică un mod, alături de alte unsprezece, de a „lega" fenomenele percepute în experienţa sensibilă. Nu vom intra în discuţia filozofică a justificării acestei priorităţi, după cum nu vom discuta aprioritatea sau aposterioritatea spaţiului şi timpului. Amintind numai că materialismul dialectic a arătat că ambele sînt forme generale ale existenţei care oglindesc raporturile de coexistenţă a obiectelor sau de succesiune a întîmplărilor, vom spune că în paginile de faţă acesta va fi sensul, confirmat de experienţa comună şi de dezvoltarea ştiinţei, pe care îl vom da spaţiului şi timpului, adăugînd că el este valabil la scară umană şi în condiţiile trăirii umane transpuse în literatură. Pe de altă parte, am început cu cercetarea cauzalităţii naturale şi a conexiunii magice în arta narativă a lui Asturias pentru că aceste categorii dau acces direct asupra concepţiei de viaţă romancierului, luminînd realismul său magic mult mai de aproape decît o poate face investigarea formelor pe care le îmbracă în opera sa reprezentarea spaţială şi temporală. Aceste

forme reflectă în mare parte indicaţiile simţului comun, iar în privinţa libertăţilor pe care Asturias, ca orice mare artist, şi le recunoaşte faţă de spaţiu şi timp, ele sînt, credem, mai uşor de înţeles acum, după ce am înfăţişat principiile mentalităţii mitice care se proiectează asupra lor, aşa cum vedea, în diferite feluri.

Modul în care Asturias îşi reprezintă şi valorifică artistic spaţiul şi timpul nu poate fi însă înţeles şi apreciat decît în cadrul adîncului proces de transformare pe care îl suferă, în literatura ultimelor cinci decenii, aceste categorii fundamentale cunoaşterii şi acţiunii umane. Romanul modern, de orice tendinţă, se depărtează uneori pînă la opoziţie de spaţiul şi timpul naraţiunii clasice aşa cum au cristalizat ele mai ales la marii realişti din secolul al XIX-lea. La autori ca Balzac, Flaubert, Dickens sau Tolstoi, spaţiul şi timpul se bucurau de o stabilitate şi transparenţă evidente: ele erau cadre precise, definite ale existenţei, erau forme obiective, fixe, constante, cît mai aproape de spaţiul geometric şi geografic, sau de timpul ceasornicului.

Chiar atunci cînd — ca, de pildă, în *Povestirile* lui Andersen — autorul se situa, prin caracterul personajelor sau tema naraţiunii, în altă regiune decît a realului, spaţiul şi timpul real formau sistemul nezdruncinat de referire, singurul obiectiv valabil, faţă de care şi prin care se măsura şi se justifica îndepărtarea în straniu sau fantastic. Spaţiul şi timpul real rămîneau centrul şi etalonul. Alcătuind deci structura relatării şi a certitudinii relatării, ele dominau categoric personajele şi acţiunea: situau pe primele, explicau pe ultima. Acestea trebuiau înţelese în funcţie de realităţile spaţiale şi temporale în care se încorporau. Spaţiul şi timpul apăreau ca formele şi garanţiile inebranlabile ale unei realităţi solide, compacte şi totodată autoritare, dominatoare, care se cerea respectată, fidel reprodusă. Spaţiul şi timpul erau o injoncţiune la o artă narativă robustă, dar mărginită; viguroasă, dar fără zbor, terestră. Era o invitaţie poruncitoare la o artă *mimetică*, imitativă.

Reacția împotriva blocării spațiului și timpului în limitele unei percepții imediate și incolore a provenit din două direcții opuse, dar a dus la rezultate care într-un fel se completează sau în orice caz se aliază pentru a acorda reprezentării spațiului și timpului libertatea și autenticitatea caracteristice romanului modern, după autorii și adepții lui.

Prima direcție de atac a fost dată de romancierii care au creat curentul monologului interior: Marcel Proust, James Joyce, Robert Musil, Kafka, cei care, în ajunul și în anii următori primului război mondial, au transformat romanul în caleidoscopul unei aventuri interioare, în ascultarea vocilor lăuntrice, în scufundarea nemijlocită în „curgerea conștiinței" concrete, multiple, tulburi, așa cum e ea în realitate. Sau, cel puțin, așa cum o descriau și teoretizau filozofii cei mai prețuiți ai vremii: pragmatistul William James cu al său *stream of consciousness* și Henri Bergson cu ale sale *données immédiates de la conscience*. Gînditorii în mod explicit și romancierii în mod implicit afirmau că nu formele spațiale și temporale au adevărată realitate, ci trăirea lor. În căutarea autenticității, ei nu recunoșteau un spațiu și un timp abstract, uniform, general, ci numai locuri și durate momentane, trăite felurit de oameni feluriți. De la *A la recherche du temps perdu* a lui Proust, trecînd prin *Ulise* al lui Joyce și pînă la *Procesul* și *Castelul* lui Kafka, spațiul și timpul au fost supuse unei operații de transfer în interiorul conștiinței, de trecere de la lume la subiectul cunoscător al lumii. Consecințele acestei radicale subiectivizări au fost o serie de mutații în calitățile considerate pînă atunci inalterabile ale spațiului și timpului. Din forme unice, constante, omogene, fixe, măsurabile, ele au devenit trăiri multiple, variabile, eterogene, mutabile și diferențiate calitativ, irelevante la ceas și centimetru. Aceste trăiri de loc și moment făceau posibile tot felul de libertăți față de spațiul și timpul „clasic", potrivit temperamentului, stării, opticii sau viziunii subiectului cunoscător, respectiv romancierului. În consecință, funcția artistică a reprezentării formelor spațiale și temporale cunoaște o profundă schimbare, o adevărată răsturnare. Spațiul și timpul

nu mai servesc, ca în bunele romane balzaciene, la situarea personajelor și la explicarea acțiunii, ci, invers, dependente de subiect ca funcții ale acestuia, spațiul și timpul se explică prin viața interioară a personajelor, sînt expresii ale specificității ei. Rezultatul acestei pulverizări a spațiului și timpului într-o multiplicitate concretă, multicoloră de senzații e de natură să provoace în cititorul romanelor monologului interior sentimentul dislocării realului și, în caz extrem, al dispariției lui. Trebuie însă recunoscut că acest sentiment de incertitudine e comunicat cu o putere de contagiune superioară aceleia cu care romanul tradițional ne comunica certitudinea în realitate. Monologul interior face din cititori complici mai ușor și mai repede decît narațiunea și descrierea clasică.

A doua direcție de atac împotriva formelor spațio-temporale create de narațiunea clasică a venit mai tîrziu, în cel de al cincilea deceniu al secolului nostru, din partea „școlii privirii" consacrată în noul roman francez, romanul „obiectual". Dacă romancierii monologului interior au fost împinși să depășească reprezentarea clasică a spațiului și timpului de ambiția unei sporite autenticități, de data aceasta mobilul pare a fi fost dorința de a atinge o primordialitate necunoscută pînă atunci. Susținătorii noului roman porneau de la o constatare justă: în operele marilor romancieri din secolul trecut spațiul și timpul erau simple receptacule neutre emotiv, forme care primeau existența, dar care în sine și prin sine nu dau nici bucurie, nici durere. Fericirea sau nefericirea veneau mai tîrziu, se instalau în ele ca rezultat al voinței, hazardului sau destinului uman. Prin specificațiile lor, spațiul — de pildă, la Balzac spațiul urban parizian sau timpul crispat al îmbogățirii burgheze, era susceptibil să determine, la rîndul lui, psihologia personajelor și mersul acțiunii, dar situarea primordială în timp și spațiu, simplul fapt de a fi undeva și cîndva nu era întovărășit de nici un fel de calificare afectivă. Urmînd doctrina fenomenologică a lui Martin Heidegger după care „aflarea-în-lume *(in-der-Welt-sein)* este definitorie și ineluctabilă pentru înțelegerea omului, întrucît acesta nu poate „fi" fără „a fi undeva și cîndva", într-o situație concretă

spațialo-temporală, adepții noului roman, mai ales Alain Robbe-Grillet, susțin că în esență condiția umană consistă în *être là*. Este un fel de emoție dinainte de orice emoție, oarecum în felul muzicii care este înainte de cuvinte, primordială față de ele. Și cum această situare este un dat originar, întrebarea „de ce este cineva acolo și atunci?" nu poate avea răspuns. Emoția de a fi undeva și cîndva nu este legată de circumstanțe, ci de existență, e o emoție ontică. Lipsită de justificare rațională, fără rost și fără explicație, această emoție ia în noul roman (și nu numai în acest curent) culorile disperării, furiei sau silei de „a fi acolo". Fosta situare apare ca un abandon, ca o părăsire abominabilă, ca o orfanitate absolută (*Geworfenheit* în termeni fenomenologici). În aceste condiții, spațiul este simțit de obicei ca un labirint, iar timpul ca un vertij. După ce fusese, pentru autorii de monologuri interioare, noian de senzații multiple, disparate, confuze, dar antrenante, adezive, spațiul și timpul devin acum pentru partizanii noului roman o emoție existențială, o experiență limită, un fapt abisal, generator de un fel de oroare rece, de distanțare și repulsie. Cu aceasta, funcția artistică a spațiului și a timpului se schimbă încă o dată: situarea primordială undeva și cîndva servește pentru a da sentimentul absurdului și al disperării. Pe o arie mult mai largă decît noul roman francez, se poate vorbi despre încețoșarea formelor spațio-temporale ca un mijloc de încețoșare a inteligibilității. În realitate, formele spațio-temporale nu mai servesc la edificarea, ci la derutarea cititorului, care nu trebuie să știe *cine* este acolo și atunci, nici de ce, nici în ce scop. Deviza acestor romane este *ignorabimus*. Nu știm și nu aflăm nici pînă la sfîrșitul cărții cine este cel care vorbește, ce se întîmplă, unde se află. Nimic mai simptomatic pentru a măsura funcțiile diametral opuse pe care le are situarea spațio-temporală în narațiunea tradițională și în noul roman, decît începuturile din *Les misérables* de Victor Hugo și din *Dans le labirynthe* de Alain Robbe-Grillet. Vorbește Victor Hugo: „Dans les premiers jours d'octobre 1815, une heure environ avant le coucher du soleil, un homme qui voyageait à pied entrait dans la petite ville de Digne"

(cartea a II-a, cap. 1). Și acum Robbe-Grillet: „Je suis ici, maintenant, bien à l'abri. Dehors il pleut, dehors on marche sous la pluie en courbant la tête ... Ici le soleil n'entre pas, ni le vent, ni la pluie, ni la poussière".

Recunoscînd ca interesantă încercarea de coborîre în adîncime pentru a surprinde actul primordial al situării în lume și considerînd deci ca legitimă afectivizarea situării spațio-temporale, este cu totul contestabilă deturnarea celor două acțiuni pentru a le pune în serviciul „reificării" lumii, a izgonirii semnificațiilor umane, a căderii în absurd și disperare.

Cercetarea reprezentării spațiului și timpului în opera lui Asturias ne va dovedi că e posibilă interiorizarea și emotivizarea formelor spațiale și temporale, fără a ajunge nici la bîlbîielile subconștiinței, nici la vacuum absolut al reificării.

În romanele „realiste", adică în *Week-end en Guatemala*, în trilogia bananieră și în *El Señor Presidente*, spațiul și timpul sînt tratate în genere în mod asemănător narațiunii clasice. Asturias lucrează cu spațiul tridimensional, exterior, divizibil și mai ales localizat geografic. Dacă în *El Señor Presidente* e vorba de o geografie tipizată — nu se pune nici un nume țării în care „domnește" Domnul Președinte, ea poate fi Guatemala, dar și oricare altă republică centro-americană —, în trilogia bananieră acțiunea se petrece în spațiul concret guatemaltec. În *El Papa Verde* se dau nume de rîuri — Mayarí se sinucide în Motagua —, se descriu diferențiat coasta Pacificului și a Atlanticului. În *Los ojos de los enterrados*, tribulațiile vieții conspirative îl poartă pe protagonist, Tabío San, de pe înălțimile muntoase de la Cerropóm pînă în capitală. Cea mai fidelă apropiere de spațiul geografic o vădește însă *Week-end en Guatemala*, operă legată direct, prin temă și intenție, de circumstanța invadării Guatemalei de forțele rebele ajutate de imperialismul nord-american. Itinerariul în noapte al sergentului Peter Harkins care trebuia să transporte cu camionul armele parașutate pentru rebeli poate fi urmărit localitate cu localitate, în toate

accidentele drumului și de-a lungul tuturor schimbărilor peisajului; de asemenea, în celelalte șapte povestiri locul și timpul sînt nu numai diferențiate și identificabile, dar au și aceeași consistență obiectivă caracteristică reprezentării tradiționale a spațiului și timpului. Desigur modalitatea literară diferă — între Balzac și Asturias s-au interpus impresionismul și suprarealismul —, dar perspectiva și modul de a simți spațiul sînt la fel de reale. Timpul este de asemenea acela al succesiunii istorice, în *Week-end en Guatemala* se respectă în succesiunea lor obiectivă zilele (*Ocelotle 33*), orele (prima povestire) sau minutele (*Torotumbo*, scenele din magazinul de măști).

Totuși, chiar în operele citate, organizarea spațiului și timpului prezintă particularități prin care se anunță originalitatea artei narative asturiene. În *El Papa Verde* se profilează chiar un procedeu: spațiul e prezentat la începutul și sfîrșitul fiecărui capitol prin două panorame generale. Un fel de ridicare și lăsare de cortină asupra priveliștii de ansamblu. Între ele, spațiul este reconstituit din puncte. Asupra acestei tehnici de reconstituire „poantilistă" vom reveni: ea este foarte importantă din mai multe puncte de vedere. Să exprimăm aici numai convingerea noastră că procedeul poantilistic nu alterează realul, ci îl potențează. Exemplele abundă. Iată pădurea tropicală, compusă din notații juxtapuse, substantivale, în primul rînd:

> Salieron de la cabaña sin apagar el fuego. Camino abierto a machetazos en la selva. Adelante se perdían las huellas de un tigre. Sombra. Luz. Sombra. Luz. Costura de hojas. Atrás vieron arder la cabaña como un meteoro. Mediodía. Nubes inmoviles. Desesperación. Ceguera blanca. Piedras y más piedras. Insectos. Osamentas limpias, calientes, como ropa interior recién planchada. Fermentos. Revuelo de pájaros aturdidos. Agua con sed. Trópico. Variación sin horas, igual el calor, igual siempre, siempre. *(El Señor Presidente*, p. 410)

Este demnă de remarcat aptitudinea scriitorului de a crea spații nu numai pe baza senzațiilor vizuale — ceea ce este firesc și obișnuit —, ci și pe temeiul senzațiilor auditive, prezentate astfel încît dobîndesc volum, dau impresia tridimensionalității.

> Más adelante, donde el agua del río empezaba a retumbar en los pedregales, nada quedaba del mutismo inmenso de la naturaleza bajo el disco de la luna gigante ni del pequeño rezo de los grillos; todo resonaba al compás del estruendo del Motagua, bravo como toro encajonado. *(El Papa Verde*, p. 45)

Se pot găsi de asemenea, mai puțin organizate într-un spațiu, ansambluri de senzații olfactive sau tactile, cu aceeași funcție de a reconstitui o realitate obiectivă, exterioară conștiinței.

Ca un prim pas spre elaborarea creatoare a formelor spațio-temporale, apare în romanele realiste ale lui Asturias ceea ce am putea numi *descrierea direcțională*, în care elementele reale sînt selecționate și exprimate în funcție de o anumită intenție, pentru a crea un anume efect, psihologic sau simbolic. Structura realului nu este alterată, dar elementele lui sînt ordonate într-o convergență semnificativă pe care realitatea obiectivă nu o avea sau o avea alături de altele, pierdută printre altele. Axul acestor descrieri este dat de o culoare dublată de un sens de obicei premonitor, anunțător. Astfel crima pe care Geo Maker Thomson — conducătorul monopolului United Fruit Company, denumit și Papa ce Verde — o pregătește, pentru a se debarasa de un inspector care vroia să-l demaște, urmează a se petrece în pădurea tropicală a cărei descriere este făcută de Asturias într-o profuziune de verde— verdele pădurii devoratoare, dar și al locului unde se va petrece asasinatul:

> Al aproximarse a la „Vuelta del Mico" ¡qué glotonería devorándose todo lo visibile e invisible! Nada más que verdes. Pero no el verde plácido que se contenta con beberse el aire que le queda cerca, beberse y comerse la atmósfera que lo circumscribe. No. En la „Vuelta del Mico", los verdes glotones no sólo mascaban y tragaban cuanto les rodeaba, sino que comían bajo la tierra con raíces de agua verde y se hartaban del horizonte al reflejar su verdura fluida en las franjas solares de la caída de la tarde, esas franjas que flotaban sobre los campos. El cielo alzaba su franja azul, muy

alto, para salvar su pura inmensidad dormida, en el temblor del ocaso de aquella insaciable presencia de campos, tallos, raíces, hojas, aguas, piedras, frutos, animales, todo de color verde. *(El Papa Verde,* p. 88)

Este greu de precizat de unde încep libertățile pe care Asturias și le recunoaște față de spațiu și timp în reprezentarea lor artistică. Probabil că o dată cu folosirea metaforei în descrierea poetică a unui peisaj sau în relatarea unei întîmplări. Metafora poartă în ea însăși posibilitatea de a augmenta realul spre grandios sau de a-l micșora spre grațios și gingaș. Pentru aceasta este suficient să se alieze sau să încorporeze în ea, implicit, o hiperbolă sau o litotă. În aceste cazuri nu este vorba de o viziune organizată asupra spațiului sau timpului, ci de o fulgurație metaforică, al cărei efect este însă de a flexibiliza dimensiunile realității, de a amplifica sau reduce spațiul și timpul. Iată un frumos exemplu de metaforă augmentativă: „ciocîrlia cu stranii triluri de meteorit în cădere". O amplificare cosmică la fel de izbitoare operează metafora cu iz suprarealist asupra căreia autorul revine și prin care evocă, în ultima nuvelă din *Week-end en Guatemala*[1], colții unei piei care servește la deghizare în carnaval. E o piele de tigru și totodată de demon, sub care abjectul Estanislao Tamagás săvîrșește violul asupra micuței indiene Natividad. Colții albi ai fiarei sînt *rieles de los ferrocarriles de la luna* (șine ale căilor ferate de pe lună). În sens invers, de diminuare a dimensiunilor spațiale, operează metafora dezvoltată într-un pasaj din *El Papa Verde*, în care natura tropicală este identificată cu o pasăre, desigur una din cele mai colorate, cu un papagal:

Lo único en aquel patio de seres apagados bajo el calor, era la guacamaya refulgente, azuzadora, con ojos de jade de naranja líquida, el pico en forma de uña de caña, con la punta negra y todo lo que la rodeaba respondiendo a los grandes elementos de su plumaje; verde el monte, azul el cielo, amarillo el sol, y más tarde el violeta del crepúsculo combinado con los lilas y celestes. *(El Papa Verde,* p. 46)

[1] *Week-end en Guatemala,* nuvela *Torotumbo.*

Față de elasticizarea — dilatare sau contracție — *momentană* a spațiului și timpului operată de metaforă, modificarea acestor două categorii sub influența emoției paroxistice sau a situației-limită în care se află personajele se dovedește a fi structurală și de durată. Stările de boală, de vis și de coșmar, de spaimă sau delir alterează profund sistemul spațio-temporal și îl pun în comunicare directă, în dependență chiar de personajul sau situația extremizată. Cel mai sensibil la presiunea emotivă este, firește, timpul. Iată cîteva exemple de alterare a succesiunii temporale, însoțită de o vizibilă emotivizare. Îmbolnăvindu-se grav, Camila, eroina din *El Señor Presidente*, se află pe pragul morții. Pentru Miguel Cara de Angel care o iubește și trăiește înspăimîntat aceste momente de cumpănă între viață și moarte, timpul se diluează și se rarefiază. Clipele picură tot mai rar și încet, ca pulsul Camilei:

El reloj y las moscas acompañaban a Camila casi moribunda. El reloj regaba el arrocito de su pulsación para señalar el camino y no perderse de regreso cuando ella hubiese dejado de existir. *(El Señor Presidente,* p. 397)

E firesc ca cele mai multe exemple de acest fel să se găsească în romanul *El Señor Presidente*, care se petrece în întregime într-o atmosferă de tensiune extremă, de apăsare copleșitoare, împinsă la limită. Iată perturbarea percepției timpului la soția avocatului Carvajal, înnebunită de iminența executării soțului ei nevinovat:

La esposa de Carvajal volvió al carruaje como somnábula. Sentada en el coche, ordenó al cochero que esperara un ratito, tal vez abrían la puerta ... Media hora ... una hora... "... Se le iba parando la sangre ... ¿ Cómo está?... ¡ Yo estoy mal, pero muy mal!... ¿ Y mañana cómo estará? ... ¡ Lo mismo, y pasado mañana igual! ... Se preguntaba y se respondía ... Y más pasado mañana ... *(Ibidem,* p. 448)

Sau alt exemplu: Camila care, cuprinsă de presimțirea că soțul ei a fost ucis, așteaptă o scrisoare care nu mai vine. Tensiunea e agravată de așteptarea unui copil. Camila pierde sentimentul direcției timpului:

... Hace tantas horas que se fue. El día del viaje se cuentan las horas hasta juntar muchas, las necesarias par poder decir: ¡ hace tantos días que se fué!

Pero dos semanas después se pierde la cuenta de los días y entonces: ¡hace tantas semanas que se fué! Hasta un mes. Luego se pierde la cuenta de los meses. Hasta un año. Luego se pierde la cuenta de los años... *(El Señor Presidente,* p. 514)

Un proces asemănător, dar în condițiile ororii, se întîmplă cu Miguel Cara de Angel, în temnița în care putrezește de viu. Nu reproducem nici un fragment, deoarece toate paginile ar trebui citate, în care se arată cu înfiorătoare putere de evocare cum închisoarea deformează spațiul și timpul, șterge limitele, strîmbă — dacă este posibil — sensul situării umane în ele, le face la fel de monstruoase ca restul, ca totul.

Cînd dincolo de emoția subiectivă există o cauză socială, alterarea timpului dobîndește noi modalități și semnificații, mult mai evidente, firește, în romanele realiste, unde ele apar în contrast puternic cu reprezentarea obișnuită, obiectivă a timpului. Pe înălțimile reci ale Anzilor descrise în *Los ojos de los enterrados,* împietrirea comunităților indiene în sărăcie și înapoiere face ca timpul să sufere un fel de *suspendare,* de abolire, ceea ce oprește viața pe o poziție ciudată și ambiguă, între ființă și neființă, între infinit și neant. Trăirea acestei imobilități a timpului este exprimată de două personaje indiene, Chanta Vega și Cayetano Duende: „Omul este și există fără timp în munții ăștia" — spune Chanta. „Ceva așa cum ai fi în infinit" — adaugă Cayetano. Bătrîna indiană simte „teamă de prunc" față de „munții ăștia fără trecut, fără prezent, fără viitor", întrucît „ca ființe umane, ce sîntem, vrem ca timpul să existe..." Malena Tabay confirmă această „durată albă" și, ca intelectuală, o explică:

... volvamos a lo que le explicaba de la inmovibilidad del tiempo en esos cerros. Déjeme que le cuente como se llega a no existir existiendo. Experiencia personal. Al principio se experimenta un gran desasosiego, espantoso, una verdadera agonía. Según Cayetano Duende, está muriendo en la persona el ser que vive diariamente y que diariamente muere, y al que sustituye el ser que ya no vive ni muere, y es, y es, y es...
— Algo de lo que logran los yoguis en la India ...

— Otra cosa. Easas son prácticas individuales ... y yo me refería a la colectiva inanición ambiente por falta de un mecanismo que los haga vivir en el tiempo nuestro. *(Los ojos de los enterrados,* p. 99)

Afirmația ultimă a Malenei Tabay presupune posibilitatea intervenției umane în timp, a intercalării în cronologia obiectivă a unei durate cu alt sens, ritm și valoare. În romanele lui Asturias există într-adevăr, inserate, în timpul ordinar, timpuri extraordinare, ca timpul asupririi și exploatării, apăsător, asfixiant, interminabil, vulnerant, sau timpul conspirației și revoltei, precipitat, febril, exaltant. Dacă primul timp, varietate a suspendării, se află difuz de-a lungul narațiunii trilogiei bananiere (pentru a nu mai vorbi de *El Señor Presidente,* în care timpul opresiunii își vede exacerbate determinările), a doua formă de intervenție în timp este decupată mai precis, introdusă în finalul romanului *Los ojos de los enterrados,* care aduce triumful acțiunii populare împotriva dictaturii și trustului. Asturias caracterizează acest timp al revoltei victorioase ca „o paranteză de lumină în trăirea cotidiană". Este deci ceva deosebit și ceva mai mult decît timpul obișnuit. Diferit prin intensitate și ritm precipitat, superior prin încorporarea unor înalte valori umane — libertate, dreptate, demnitate — și prin deschiderea spre viitor. E timpul în care visele încep să se împlinească, depășind realitatea — de aceea Asturias numește acest timp de nespusă frumusețe „tiempo de ficción":

Era el comienzo de un tiempo de ficción.
Hubiera querido no decir aquella frase literaria. Pero, ¿cómo designar de otra manera el paréntesis de luz que se abría en el cotidiano vivir de gentes de pan y sueño, sino como un tiempo de ficción democrática, si lo trabajadores organizados no le daban un contenido que fuera más allá del arrebato estrujador y embriagante de la libertad altibelisona, haciendo bajar la cabeza a la compañía, obligándola a aceptar sus demandas y dando permanencia de futuro a la marcha de campesinos y obreros hacia el poder... *(Los ojos de los enterrados,* p. 393)

Ultima parte a cărții, de la sosirea lui Tabío San la Tisicate, e dominată de calitățile pe care voința și acțiunea revoluționară le conferă timpului: concentrare, accelerare, intenționalitate valorică.

După „alterările emotive" sporite, eventual, de cauze sociale, în continuare, dar mai departe, se situează adînca modificare a spațiului și timpului în vis și coșmar. Vom reveni asupra covîrșitoarei importanțe pe care o are elementul oniric în arta narativă asturiană. El are multiple funcții psihice și deci artistice: servește la poetizare (Mayarí), la eroizare (Gaspar Ilóm), la purificare (Cara de Angel) etc. Culorile pot fi de asemenea dintre cele mai variate, de la albul și trandafiriul dorinței sublimate pînă la vînătul și negrul spaimei și infamiei. Întotdeauna însă are loc o violentă și radicală desfacere a nexurilor reale și logice — un fel de dinamitare a coerenței — urmată de cea mai fantezistă combinare a elementelor disparate. Sub libera și capricioasa grupare onirică, se poate totuși descoperi de cele mai multe ori un sens sau un rost care este într-o relație oarecare cu realul: completare, oprire, opoziție etc. Aproape aceleași lucruri se pot afirma și despre nebunie, cu rezerva că în acest caz este posibil și permis nonsensul pur. Mai trebuie să adăugăm că funcția revelatoare a visului — de întotdeauna cunoscută— se petrece în adîncime. Aparenta divagare onirică descoperă, la rădăcinile ființei, tendințe și zbateri adînci, inconfesabile sau neștiute. Neputînd analiza toate „exploziile" pe care le prilejuiește visul și nebunia asupra formelor spațiale și temporale, ne vom opri asupra cazului deosebit de interesant al lui Pelele, nefericitul beteag la minte, cerșetor hărțuit de cîini și oameni, avînd în mizerabila-i existență o singură, confuză pată de lumină: amintirea mamei peste care se suprapune vag aceea a fecioarei Maria. Alegem trăirile lui Pelele pentru că ele se situează într-o zonă intermediară între vis și realitate, și ca atare sînt revelatoare în ceea ce privește tranziția dintr-o stare în alta. În goana lui pentru a scăpa de veșnicii urmăritori, Pelele are o percepție a spațiului și timpului care nu reține din realitate decît alternanța elementelor-reper, restul fiind puternic încețoșat. Relieful este dat de animizarea elementelor neînsufletite — factor nou, care va deveni predominant în reprezentarea mitică a naturii:

> Medio en la realidad, medio en el sueño, corría el Pelele perseguido por los perros y por los clavos de una lluvia fina. Corría sin rumbo fijo, despavorido, con la boca abierta, enflecada de mocos la respiración acezosa y los brazos en alto. A sus costados pasaban puertas y puertas y puertas y ventanas y puertas y ventanas ... De repente se paraba con las manos en la cara, defendiéndose de los postes del telégrafo, pero al cerciorarse que los palos eran inofensivos, se carcajeaba y seguía adelante como el que escapa de una prisión cuyos muros de niebla a más correr, más se alejan. *(El Señor Presidente,* p. 203)

În cazul lui Pelele se poate observa o mișcare de interiorizare și de coborîre în adîncimile sufletești, pe care însă autorul o execută în alt fel și cu alte rezultate decît cele înfățișate la începutul capitolului. De la comportamentul lui Pelele în lumea exterioară pe care romancierul îl privea din afară, explicîndu-l oarecum în felul clasic, Asturias trece la visul încărcat de dorința fericirii care se ascunde în cutele cele mai adînci ale sufletului *Paiației.* Relatarea pătrunde în lumea interioară a dementului, se modelează după viziunea intimă a lui. Desigur, timpul și spațiul sînt aici complet ireale, produse ale imaginației lui Pelele stăpînite de amintirea paradisiacă a mamei, identificată cu imaginea Fecioarei. Dublu regres, strîns împletit, spre infantil și sacral:

> De un camarín, no obstante el vidrio, como pasa la luz por los cristales, salió la Virgen del Carmen a preguntarle qué quería, a quién buscaba. Y con ella, propietaria de aquella casa, miel de los angeles, razón de los santos y pastelería de los pobres, se detuvo a conversar muy complacido. Tan gran señora no medía un metro, pero cuando hablaba daba la impresión de entender todo como la gente grande. Por señas le contó el Pelele lo mucho que le gustaba masticar cera y ella, entre seria y sonriente, le dijo que tomara una de las candelas encendidas en su altar. Luego, recogiéndose el manto de plata que le quedaba largo, le condujo de la mano a un estanque de peces de colores y le dio el arco iris para que lo chupara como piruli. La felicidad completa. Sentíase feliz desde la puntita de la lengua hasta la puntita de los pies. *(El Señor Presidente,* p. 211)

Nu vom insista asupra calităților acestui spațiu oniric (anularea proporțiilor și identificarea cosmicului cu miniaturalul — curcubeul

devine o acadea — și totodată pierderea opacității și consistenței materiei), ci ne vom opri asupra unei chestiuni mai delicate, și anume: constituie fragmentul pe care l-am reprodus un monolog interior sau nu? Este evident că viziunea îi aparține lui Pelele, este adînc și înduioșător definitorie pentru psihologia lui. În același timp, nu sînt cuvintele dementului, nu e o transcriere automată a bîlbîielilor unui idiot. Pentru aceasta ar fi trebuit să apară „cuvintele în libertate", fără nexuri gramaticale, punctele suspensive marcînd golurile și rupturile conștiinței sau, mai bine-zis, subconștiinței lui Pelele, poate chiar schimonosirea sau trunchierea vorbelor. Nimic din toate acestea în scrisul lui Asturias. Atunci? Se substituie oare autorul lui Pelele, explică visul într-un discurs rațional, inteligibil așa cum nu era el în realitate? Nu cred că se poate susține o astfel de afirmație. Substanța visului prin structură, tendință, detalii, tonalitate poartă pecetea autenticității. Este însă o autenticitate *formulată*, nu informulată. Ceva asemănător cu traducerea privirii unui animal inteligent în termeni umani. Autorul redă viziunii lui Pelele gingășia, plasticitatea, frumusețea radiantă pe care aceasta le are implicit uman, dar nu explicit artistic. De aici impresia de dignificare umană a nefericitului, de restituire a rangului omenesc unui năpăstuit, de aici elevația morală a identificării autorului cu personajul. Identificare cu personajele deficiente mental există și la autorii monologului interior, dar identificarea se făcea prin coborîrea conștiinței scriitorului la nivelul sub- sau inconștienței, prin degradare, pe cînd la Asturias subconștiința nefericitului este ridicată la demnitatea expresiei, ceea ce este o înnobilare. Prefacerea spațiului și timpului datorită visului și nebuniei nu are întotdeauna în romanele lui Asturias aceeași funcție și aceleași culori. În cazul cerșetorilor care își petrec noaptea sub portalul catedralei, elementul oniric nu mai consolează, ci rănește crud. Visul devine coșmar, efect al sălbăticirii acelor epave umane care sînt los *pordioseros* (milogi). De data aceasta,

spațiul oniric nu compensează spațiul real, ci îl continuă, agravîndu-i mizeria și oroarea prin organizarea delirantă a elementelor reale:

> Comidos y con el dinero bajo siete nudos en un pañuelo atado al ombligo, se tiraban al suelo y caían en sueños agitados, tristes, pesadillas por las que miraban desfilar cerca de sus ojos cerdos con hambre, mujeres flacas, perros quebrados, ruedas de carruajes y Padres que entraban a la Catedral, en orden de sepultura, precedidos por una tenia de luna crucificada, en tibias heladas. *(El Señor Presidente,* p. 190)

Rezultate ale sondajului în adîncime, spațiul și timpul alterate de vis și nebunie, oricum ar fi ele organizate, rămîn totuși psihologic reale, sînt trăiri efective ale personajelor, se integrează în narațiune. Asturias a mers însă mai departe de această poziție; el a ieșit din spațiul și timpul real — fizic sau psihologic — pentru a pătrunde într-un spațiu și într-un timp mitic sau fantastic, care irump în mijlocul celor reale, se contrapun sau se substituie acestora. Reprezentarea mitică a spațiului și timpului va face posibilă apariția în cadrul lor și valorificarea artistică a noi calități, ca ubicuitatea și reversibilitatea, și va da prilej autorului să exprime o adîncă emoție existențială: bucuria de a fi.

Analizînd relațiile dintre cauzalitatea naturală și conexiunea magică, am arătat că în romane care se desfășoară în planul realității, ca *El Papa Verde* și *El Señor Presidente*, irumpe violent elementul mitic ca, de exemplu, scena în care bătrîna indiană Sabina Gil, cea care „vede peste tot numai taine", aude povestirea animalului *tepezcuintle* pus la fiert. Deși Asturias folosește, la început, condiționalul, iar la sfîrșit readuce pe bătrîna indiană la realitate în mod brusc, ca un fel de trezire, relatarea animalului mort, prin ea însăși fantastică, reprezintă versiunea magică a uraganului care fusese descris realist la sfîrșitul primului volum al trilogiei bananiere, *Viento fuerte* (Uraganul). Sînt de făcut cîteva observații în legătură cu această irumpere mitică. Ea se inserează în împrejurările cele mai banale ale vieții — prepararea unei mîncări în bucătărie de către o bătrînă — nu se referă la personajele de față și tratează despre un eveniment trecut. Scena este deci ciudată, dar nu are puterea

de cutremurare a misterului și nici forța profetică specifice intervenției magice. Nu este mai puțin o inserare neașteptată, surprinzătoare, în spațiul și timpul real a unei relatări care se desfășoară pe alte coordonate spațio-temporale, pe coordonate mitice, despre care episodul cuprinde de altfel indicații prețioase. De pildă, se arată că după dezlănțuirea uraganului de către șamanul (vraciul) Rito Perraj, acesta oferă ca prinos Zeului — uragan, cel cu piciorul rupt, „un picior de puf de ceață". Spațiul mitic e locuit astfel nu numai de persoane ci și de fenomenele și forțele naturii personificate, acestea pretîndu-se chiar mai mult decît ființele omenești la poetizarea care întovărășește constant reprezentările mitice. *Tepezcuintle* istorisește mai departe cum șamanul Rito Perraj transmite puterile lui, printr-un ceremonial magic, tînărului Pochote Puac. Îl face stăpîn pe cele patru „murmure" ale pămîntului: „Vei avea o putere nemărginită și vei fi în același timp pretutindeni". Se schițează astfel ideea mitică a *maniabilității* spațiului și timpului, a posibilității de a domina și folosi întinderea prin darul *ubicuității*. „Să fii căpetenie înseamnă să te poți afla în mai multe părți deodată".

A doua intervenție a elementului mitic în planul realității o constituie ciudatul coșmar pe care îl are Miguel Cara de Angel în ajunul plecării lui în străinătate ca ambasador al domnului Președinte, plecare prin care — crede el — va scăpa de sub puterea dictatorului. În realitate, Miguel nu pleacă spre libertate, ci spre moarte. Totul este o cursă pe care perfidul lui patron i-o întinde. La frontieră, Miguel va fi arestat și substituit cu un personaj asemănător cu el care va dispărea în străinătate, iar întemnițarea și uciderea lentă a lui Miguel vor rămîne necunoscute. De data aceasta intervenția are aspectul unei irupții violente a destinului, anunțarea morții în forma unei viziuni mitice: dansul lui Tohil, zeul subteran al morții. Scena se plasează în cabinetul Domnului Președinte, imediat după ce acesta îi comunică lui Miguel numirea în străinătate și plecarea imediată. Este momentul hotărîtor al unui destin tragic, pe care Miguel, conștient, nu îl bănuiește, dar de care, inconștient, se teme. Asturias realizează cu neîntrecută

măiestrie această ambiguitate: dansul lui Tohil poate fi la fel de bine o proiecție a inconștientului lui Miguel ca și un ecou al realității misterioase care dublează și vestește realitatea obișnuită, cotidiană:

Autorul deschide o fereastră spre mental și spre magic, în același timp:

> Una palpitación subterránea de reloj subterráneo que marca horas fatales empezaba para Cara de Angel. Por una ventana abierta de par en par entre sus cejas negras distinguía una fogata encendida junto a cipresales de carbón verdoso y tapias de humo blanco, en medio de un patio borracho por la noche, amasia de centinelas y amalacigo de estrellas. *(El Señor Presidente*, p. 497)

Pînă acum, examinînd romanele realiste, am putut constata, în sine și în consecințele lor estetice, cazuri de alterare a sistemului spațio-temporal în sens mitic sau fantastic, dar aceste cazuri constituie numai excepții, abateri, derogări de la principiul realității obiective a sistemului, intercalarea lor fiind, ea însăși, justificată *real* prin tensiune emotivă, stare paroxistică, vis, halucinație, nebunie.

Dacă trecem la narațiunile în care nu mai domină exactitatea și pregnanța observației, ci eflorescența luxuriantă, invadatoare a imaginației, dacă ne referim la operele definite prin acel *filtru magic* pe care Paul Valéry l-a descoperit în arta scriitorului încă de la apariția primei sale cărți, *Leyendas de Guatemala*, atunci lucrurile se schimbă: alterarea se adîncește și se generalizează, excepția devine regulă, metodă, principiu de organizare. În fond, nici nu mai poate fi vorba de o simplă alterare a formelor spațio-temporale reale, ci de un amplu proces de prefacere a acestora, înlăuntrul căruia putem deosebi trei faze, sau mai exact, trei direcții de desfășurare date de transfigurarea onirică, de metamorfoza mitică și de proiecția fantastică, diferite una de celelalte și totuși asemănătoare prin aceea că toate sînt menite a privi sistemul spațio-temporal sub altă perspectivă și a-i da alte determinări decît acelea ale experienței cotidiene, obișnuite. Diferența nu înseamnă deci separație

și între cele trei direcții vor exista interferențe, prelungiri și confluențe parțiale, firești dacă ne gîndim că în definitiv visul, mitul și feeria sînt trei modalități ale imaginației în funcția ei de re-creare artistică a realului.

Direcția de transfigurare onirică este ilustrată, credem, în modul cel mai complet și sugestiv de povestirea *El Alhajadito*. Există aici inițial și teoretic, ca să spunem așa, un spațiu și un timp real, acelea în care îl aflăm pe copilul cu acest nume: o casă veche și ruinată, plină de vestigiile și de fantomele trecutului, dar rostul narațiunii, finalitatea ei esențială, stă tocmai în prefacerea radicală a *datului* inițial.

De-a lungul celor trei părți din care se compune, *El Alhajadito* oferă cu consecvență și, folosind un termen muzical, cu *brio* susținut, o *transfigurare onirică* a existenței, deci și a categoriilor de spațiu și timp, transfigurare ușurată de faptul că eroul povestirii, micul Alhajadito, căruia i se ascunde adevărul asupra nașterii și familiei sale, e silit să întrebe, să-și închipuie, să viseze. Întreaga relatare este făcută din perspectiva copilului pentru care lumea este o enigmă nu dezlegată, ci amplificată, potențată, aureolată de starea lui continuă de visare, de închipuirea lui divinatorie. Locurile unde trăiește, personajele și întîmplările cu care vine în contact, totul este perceput și redat prin prisma fanteziei infantile: pe de o parte vag, fragmentar, ciudat, pe de alta ingenuu, exuberant, strălucitor. În această perspectivă onirică, realul este numai *la rendija que daba al misterio* [1], crăpătura prin care El Alhajadito se strecoară în lumea misterului. În prima parte a povestirii, locul îngust de care dispune copilul — coridorul casei abandonate și priveliștea spre un smîrc, *El Charco del Limosnero* — pare a se deschide ca o poartă spre un spațiu mirific, populat de aventurile piratерești, sacrilege și nebunești ale strămoșilor, iar momentul prezent, imobil, mocnit, este doar o arcadă spre tumultul trecutului căruia visul îi conferă reverberații stelare, paradisiace [1]. În partea a doua, poarta spre necunoscut e dată de îmbarcarea copilului pe un vas ciudat, comandat de un orb, El Párroco, iar misterul exaltant vine din căutarea unei nave fantome — întrezărită chiar — care să-l ducă nu se știe unde, poate spre împlinirea fericirii visate. În ultimul episod, locuința sărăcăcioasă, viața sumbră alături de două femei dintre care copilul nu știe care îi este mama adevărată alcătuiesc punctul real de plecare spre elemente puternic onirizate: grădina și poveștile grădinarului Endujives, prietenia cu micul orb și moartea acestuia, revelarea nașterii ilegitime, impresia finală că *todo había sido un sueño* (totul fusese un vis) [2].

Înainte de a analiza propriu-zis procesul de transfigurare onirică și în legătură cu funcția acestei *rendija* care pare a despărți lumea reală de cea imaginată, două lucruri se cer subliniate. În primul rînd trebuie să amintim că pentru Asturias arta este realism *magic* și ca atare imaginea transfiguratoare este la fel de reală sau chiar mai reală și mai adevărată decît obiectul transfigurat, idee pe care noi am exprima-o spunînd că imaginea artistică este mai bogată, mai semnificativă și deci mai convingătoare și mai impresionantă decît obiectul natural corespunzător. În al doilea rînd, trebuie arătat că scriitorul acordă transfigurării un fel de reversibilitate, stabilește o liberă circulație între real și imaginar. Prin acea *rendija* de care vorbește Asturias — noi am folosi termenul de poartă sau arcadă — se trece într-un sens sau altul: prin ea El Alhajadito pătrunde în domeniul fermecat al fanteziei, dar și invers, prin ea se revarsă în viața lui puhoiul visurilor sale, care, colorate, pitorești, se amestecă printre fapte. Numai astfel Asturias poate așeza pe aceeași linie a narațiunii, *în continuare* elemente care par a se situa dincoace

---

v. M. A. Asturias, *El Alhajadito*, p. 74.

[1] Textul lui Asturias pe care ne întemeiem este următorul:
Las constelaciones y la felicidad humana se conjugan en el pretérito ... ¿Qué fue el Paraíso sino el recuerdo de una felicidad que existió antes? El Paraíso fue el recuerdo de otro Paraíso... (*El Alhajadito*, p. 100)

[2] *Ibidem*, p. 141.

de *rendija*, precum circul cu personajele lui extravagante, dar supuse unei gravități faptice, ca lupta pentru conducerea trupei, și elemente care vin de dincolo de *rendija*, ca vizitele străm oșului Azacuán, cel căsătorit cu un zmeu făcut din umbra iubitei, sau istoria clopotului care nu sună, ci îmbălsămează în cinstea lui Maladrón, figură ce apare și în această povestire. Unde să situăm însă povestirile tovarășilor de navigație din partea a doua sau moartea micului orb din ultima parte? Ele par a veni din domeniul imaginației și totuși au consistența concretă și coeziunea faptelor. Hotărît, a fixa acestui prag al visului un loc precis în cursul narațiunii este foarte dificil. Localizările pe care le-am sugerat mai sus pot fi contestate pe baza altor localizări sau se poate susține că există o singură poartă la început și că totul trece pe sub ea. Noi preferăm concepția unei *rendija* mobile, care tocmai prin mobilitatea ei asigură efervescența uluitoare a materiei narative, favorizează dinamismul imaginației creatoare, multiplică modalitățile transfigurării onirice.

Sensul general al acestei transfigurări nu poate fi altul decît înlocuirea determinării faptice, mărginite, opace, mărunte, totdeauna egale cu ea însăși, printr-o determinare pe care am putea să o numim vizionară și care se vrea deschisă, arborescentă, prelungită în sugestie și emoție, purtătoare, prin implicație cel puțin de sensuri tulburătoare referitoare la om și existență. În mod firesc, procedeele prin care se efectuează transfigurarea onirică vor avea întîi drept funcție să nege precizia faptică, elementară, și apoi vor tinde să creeze determinarea vizionară, revelatoare.

În privința formelor spațio-temporale, tendința de negare a preciziei faptice se traduce la început prin *estomparea* elementelor indicatoare de loc, distanță, direcție, succesiune, concomitență. Este cel mai simplu procedeu în care se percepe destul de limpede rezistența formelor reale, spațiale mai ales, și efortul scriitorului de a le substitui „întrupările invizibilului". Deosebit de grăitor, sub acest raport, ne pare pasajul în care micul Alhajadito, *en busca de entradas y salidas misteriosas* (în căutare de intrări și ieșiri misterioase), privește în amurg ivirea unor lucruri care sînt și nu sînt, ștergerea contururilor reale și apariția, în luptă cu ele, a „ceea ce nu se poate întrezări decît în penumbră" [1].Procedeul estompării se aplică și la determinările temporale, deși aici crearea impreciziei, scopul procedeului, se obține mai subtil. Uneori, Asturias păstrează în aparență distanța temporală, dar în realitate o neagă, o estompează într-o cețoasă ignorare, ca aceea din partea a doua a povestirii, cînd protagonistul călătoriei pe mare spune: *Antes no sabía quien era ni ahora sé quien soy*. (Înainte nu știam cine eram și nici acum nu știu cine sînt.) Alteori, tot în acest episod și tot către același personaj, se neagă determinarea proprie, materială, a impulsului în favoarea unei imprecizări metaforice. *Navegabamos hacia la aurora. No fueron horas, fueron años. No fue una mañana, fue una infancia.* (Navigam spre aurora. Nu au fost ore, au fost ani. Nu a fost o dimineață, a fost o copilărie.) [2]

Al doilea procedeu avînd în genere drept scop negarea preciziei faptice îl constituie *enigmatizarea* reperelor spațio-temporale. Sînt puse de repetate ori sub semnul întrebării nu numai întîmplări ca moartea bunicului, ci și situări spațiale care ar părea că nu pot fi sursă de îndoială. Astfel luna suferă patru interogări, urmate după o negație, de a cincea: *¿ Dónde estaba la luna? ¿ En el cielo? ¿En el agua? ¿Quién la volaría? No se veía quien la volaba. ¿El Azacuán?* [3] Cu aceeași frecvență care ne indică prezența unei intenții neîndoielnice de a învălui spațiul și timpul într-o

[1] ...estas (entradas y salidas misteriosas) se le ofrecían en el lindero impreciso de lo nocturno con la tarde, al surgir y asomar las cosas que son y no son, en ese tomar cuerpo de lo que es invisible en la luz y en la sombra y sólo puede entreverse en la penumbra. A esa hora, entre las resistencias secretas de las formas reales, se iban repitiendo las formas irreales. Todo ilusorio, ficticio, pero visualmente cierto... ¡Cómo podía ser que tanta realidad desembocara en tanto sueño! *(El Alhajadito*, p. 75)

[2] *Ibidem*, p. 92.

[3] Unde era luna? În cer? În apă? Cine o făcea să zboare? Nu se vedea cine o făcea să zboare. Azacuán? *(El Alhajadito*, p. 75)

atmosferă de incertitudine, apar, alături de întrebări, supozițiile, presupunerile lăsate în suspensie. Cînd El Alhajadito cere de la bătrînul pescar precizări asupra strămoșilor săi, dobîndește o teorie glumeață asupra imposibilității chiar a presupunerii ca *fapt* de a presupune [1]. În mod paradoxal, enigmatizarea se poate servi de afirmații care în aparență aduc precizare spațială, dar în fond neagă situarea. Astfel, primele propoziții din partea a doua a povestirii par a voi să ne dezvăluie ținta călătoriei pe mare, unde s-au dus călătorii. *Es necesario ir muy lejos. No alcanzan la vista ni el mar. Allá fuimos.* (Trebuie să mergem foarte departe. Nu ajunge nici privirea nici marea. Acolo am fost.) În realitate, se neagă precizarea faptică, dar se sugerează o situare vizionară: se caută depărtarea, taina. Așadar, chiar procedee cu funcție predominant negativă, ca estomparea și enigmatizarea, pot duce, prin sens metaforic sau sugestie, la determinări pozitive, în plan vizionar, ale spațiului și timpului. Există însă în *El Alhajadito* procedee direct și predominant menite să creeze astfel de determinări, precum acoperirea reperelor spațiale și temporale cu o *proliferare imagistică* foarte aproape de vis prin libertate și luxurianță. Noțiuni de o precizie faptică inexorabilă, precum „nord", „afară", „înlăuntru", dobîndesc o magnifică arborescență, căreia eziți parcă să-i dai un sens de teamă să nu i se scuture, ca unei ramuri încărcate de zăpadă, fragila-i podoabă:

> Donde la Tierra se hace al Norte, señalado por la brújula de los pájaros con precisión melódica en los diamantes de la luz. Donde se aviva lo conseguido de afuera adentro por confrontaciones presentidas de adentro afuera, gratas al suceder y jamás devoradas por lo dispuesto. *(El Alhajadito,* p. 73)

[1] — Mi niño, no sabría y aunque lo supiera, no podría decirlo, pues todas estas son más bien suposiciones, supuestos, suponencias ...

— Pues como supuestos...

— ¿Como supuestos?... Supongamos... Tampoco, mi niño, tampoco. Su... poner es poner el „su" de uno como hecho. *(Ibidem,* p. 64)

Procedeu central în transfigurarea onirică, proliferarea imagistică vădește totodată marea putere de invenție și suflul de înaltă poezie care dau artei narative a lui Asturias un timbru aparte, un colorit specific. Am menționat mai sus dificultatea de a propune un sens acestei ornamentații de o copleșitoare magnificență, care amintește uneori de barocul colonial. Romancierul nu rămîne dator însă nici în privința sensului pe care îl pot dobîndi noile determinări și un întreg procedeu ar putea fi denumit *calificarea umană* a reperelor spațio-temporale. Timpul în special primește, pe lîngă podoaba metaforei, revelatoare proprietăți deduse din viața omului. Destăinuirile pe care și le fac, prietenește, cei îmbarcați pe nava condusă de El Parroco sînt introduse de următoarea calificare umană a momentului: *Jamás olvidaré, mientras viva, la hora de las naranjas dulces, cómplices de las confidencias* (Niciodată nu voi uita, cît voi trăi, ora portocalelor dulci, complice ale destăinuirii)[1]. O oră aproape și plăcută omului ca un fruct, complice cu el împotriva curgerii temporale, pune într-un chip molatic, senzual — sîntem doar la tropice — problema faustică a fixării timpului. Mai mult decît prin atribuire de semnificații, calificarea umană transfigurează formele spațio-temporale prin impregnarea lor cu emoții care, chiar dacă rămîn în stare subiacentă, nu sînt mai puțin importante pentru crearea acelei preciziuni vizionare de care am vorbit. Dacă privim dintr-o perspectivă de ansamblu narațiunea *El Alhajadito*, observăm că în cele trei părți componente autorul a dat timpului direcții emotive diferite și complimentare. Este vorba desigur de sentimente difuze, ținînd de atmosfera și nu de conținutul strict al povestirii, dar aceste sentimente sînt esențiale pentru a înțelege opera și a o situa în cadrul antropologiei pe care ne-o propune Asturias. Prima parte este străbătută de curiozitatea și mîndria lui Alhajadito față de trecutul pe care îl prelungește, față de strămoșii cu care ajunge să semene; în partea a doua direcția este evident spre viitor, cu coloritul dorinței

[1] *El Alhajadito*, p. 91.

aprinse de ideal, pentru ca în partea ultimă să se simtă intens prezentul sub forma de umilire și rușine. Mîndria trecutului, dorința viitorului, rușinea prezentului: trei dimensionări emotive cu care se poate construi timpul uman. Cu aceasta ajungem la ultimul procedeu al transfigurării onirice: *construcția* spațio-temporală vizionară. Termenul „construcție" nu trebuie să ne facă să credem în revenirea la limitele și obligațiile realului. Construcția vizionară este ultimul stadiu al transfigurării onirice care își recunoaște dreptul la rupturi și răsturnări, cu condiția de a fi artistic revelante, acceptă și chiar cultivă ambiguitatea, dacă îmbogățește și potențează viziunea lumii și expresia ei estetică. Într-adevăr, în *El Alhajadito*, Asturias folosește fără ezitare aceste libertăți. În construcția spațială a povestirii, el schimbă locul în mod brusc, fără explicații; de la casa veche și ruinată la călătoria pe mare, de la aceasta la cartierul săracilor, trecerea are caracterul unei rupturi. Temporal, există aceeași ruptură între episoade, precum și în memoria copilului căruia numai în ultima parte i se dau din afară, prin reproducerea spuselor mamei și mătușii lui, indicii de continuitate. Pe de altă parte, așa cum am văzut, fluctuează și sensul, direcția temporală a narațiunii orientate pe rînd spre trecut, spre viitor, spre prezent. Nu ne mai oprim asupra unor incongruențe care dovedesc, dacă mai era nevoie, caracterul liber, oniric al construcției: în prima parte El Alhajadito ajunge, în cadrul casei strămoșești, la vîrsta adolescenței și chiar a primei tinereți, iar în ultimul episod, cînd are șapte-opt ani — învață catehismul și se prezintă la prima comuniune — i se amintește de părăsirea casei și de călătoria pe mare ca de fapte trecute. Nu aceasta este însă perspectiva sub care trebuie privită narațiunea, ci în aceea voită de autor, a ambiguității jucăușe care întovărășește nu numai fiecare episod, dar aproape fiecare întîmplare. Este o ambiguitate creatoare, care face posibilă amplificarea și adîncirea întîmplării, potențarea lor simbolică. Un admirabil exemplu ni-l oferă conversația dintre micul călător pe mare și conducătorul orb al ambarcației, El Parroco, care sau nu răspunde la întrebarea despre drumul și obiectul călătoriei, sau răspunde cu o ambiguitate: a naviga. Și cînd protagonistul îi amintește că au întîlnit „o corabie ce se ștergea în ceață, nu știm unde, nu știm cînd", căpitanul orb răspunde: „Și atunci de ce întrebi ce facem pe mare? De data aceasta a trecut atît de departe..." [1]. Ambiguitatea sugerează aici perfect scopul călătoriei: întîlnirea cu corabia misterelor, a visării, greutatea de a o deslușì în regiunea care îi e proprie, depărtarea, dar și putința ca altă dată să treacă mai aproape. Acest frumos exemplu de transfigurare onirică ajunsă în stadiul de construcție integratoare, de viziune a lumii, conține și concluzia antropologică a cărții, concluzie confirmată de întreg cuprinsul narațiunii, de emoția fundamentală pe care se întemeiază.

A doua direcție de prefacere a sistemului spațio-temporal se datorește perspectivei mitice. Nu este locul aici a stabili deosebirile dintre vis și mit, dar trebuie să constatăm, pentru nevoile expunerii noastre, că mitul nu este o viziune cețoasă și enigmatică, ci o versiune a existenței, imaginară, este drept, dar la fel de bogată și determinată (dacă nu mai mult) decît cea reală. Acțiunea mitului asupra formelor spațio-temporale nu va consta deci în a trece de la rigiditatea opacă a faptelor la elasticitatea revelatoare a visului, ci în a contrapune preciziei și coerenței faptice o altă precizie și coerență — mitică. Nu vom mai avea de-a face cu transfigurarea elementelor și reperelor spațio-temporale, ci cu *metamorfozarea* și organizarea lor potrivit altor principii de gîndire și criterii de acțiune. Am arătat în capitolul precedent că principiile la care ne referim aparțin gîndirii prelogice, axate pe categoria de participare, iar criteriile sînt ale acțiunii magice, fie magia de contact, fie cea de similitudine. Desigur, romancierul nu operează cu aceste principii și criterii, ci cu încorporarea lor în situații de viață, în aspecte concrete din care creează o lume mitică, lumea explorată și înfățișată mai ales în *Maladrón* și în *Hombres de maíz*. E o lume cu nume secrete care guvernează destinul oamenilor, cu umbrele

[1] *El Alhajadito*, p. 89.

vechilor toteme care permit prefacerea ființelor omenești în animale (nahuales), cu o natură avînd chip și sentimente umane, teribile, dar și susceptibile de mînuire, cu ceremonii, sacrificii, rituri, care, prin repetarea gesturilor genezice, a acțiunilor primordiale de creare a lumii și de întemeiere a vieții sociale, mențin ordinea universului, reîmprospătează forțele vitale, ajută și asigură existența omului. Acestea sînt elementele mitice care domină cel puțin în prima parte a romanului *Maladrón*, aceea care e gîndită și scrisă din punctul de vedere al indienilor confruntați cu brutalitatea invadatorilor spanioli în secolul al XVI-lea. Spațiul și timpul real sînt acelea în care soldații lui Juan de Umbría înfrîng oastea șefului indian Baibilbalán, cuceresc și distrug fortăreața Zaculeo, adică Guatemala, spre 1574. Sînt totodată spațiul și timpul în care patru ostași spanioli, adoratori ai lui Maladrón, tîlharul necredincios răstignit o dată cu Christos, rătăcesc și pier, în căutarea locului unde, cred ei, se împreună apele celor două oceane, Atlantic și Pacific. Acestor date inițiale, scriitorul nu le mai aplică procedeele estompării și enigmatizării, acceptă preciziunea lor geografică, o caută chiar, indicînd ca loc al întîmplărilor de acest fel triunghiul care are vîrful în Sierra de Minas, baza în Mar del Norte și laturile mergînd una spre Puerto Caballos, iar alta spre Golfo Dulce, pînă spre Yucatán. Este însă o precizare care nu împiedică de loc metamorfoza mitică a triunghiului: acesta apare — în același pasaj — ca un loc „fatal", în care „o vrajă misterioasă" atrage și prinde nu numai pe războinici, distrugîndu-i, dar și pe cei pașnici, care *se quitaron de los ruidos de conquistas para vivir como los indios* (au părăsit zgomotele conquistei pentru a trăi ca indienii) [1], pe aceștia absorbindu-i în:

„la geografía misteriosa de un país construído de los mares al cielo por manos de cataclismos y terremotos, igual que una de esas pirámides blancas, altísimas, que en su andar contemplaron peridas en la selva" [2].

[1] *Maladrón*, p. 147.

[2] *Ibidem*, p. 193.

Rîndurile citate ne introduc în prima determinare prilejuită de metamorfozarea mitică: *spațiul înflorit*. Exemplul cel mai strălucit în această privință ni-l oferă peisajul Anzilor Verzi asupra căruia se deschide cartea cu o exuberanță a liniilor și o magnificență coloristică ce amintesc firesc de proliferarea imagistică analizată mai sus. Și totuși aici luxuriania formelor și splendoarea cromatică nu mai sînt desfășurări gratuite de frumusețe, ci apar ca purtătoare ale unei intenții magice, care în acest caz vizează saltul, în „altă lume". Într-adevăr, priveliștea andină face posibilă, determină chiar, trecerea în mit prin tulburătoarele ei vecinătăți: ținuturi înecate în pîclă și mlaștini, lumea „fără timp" a junglei fierbinți, țara misterioasă Xelaju, împietrită în tăcere o dată cu moartea „războinicului împodobit cu pene verzi", în bătălia în care pămîntul rănit sîngera rîuri de rubine. [1] La acest punct, metamorfozarea mitică e terminată și scriitorul poate relua cuvintele *sangra todo el suelo herido* (sîngerează tot pămîntul rănit) pentru a începe relatarea luptei magice, cum o consideră el, dintre războinicii indieni și conchistadorii spanioli. Există de asemenea foarte interesante argumente de text în favoarea conceptului corelat de „timp înflorit" prin metamorfoză mitică. În reprezentarea marilor epoci, Asturias dă timpului o direcție descensională, făcîndu-l să coboare din regiunea purității constante în aceea a schimbărilor, iar pentru ilustrarea acestora alege fructul, ciripitul și cuvîntul, simbolizînd totodată rodnicia celor trei forme ale vieții:

> Espumas salobres y borrascas de látigo de nieve antes de bajar el tiempo del cielo al fruto, edad del árbol, del cielo al trino, edad del pájaro, del cielo a la palabra, edad del hombre. (*Maladrón*, p. 11)

În al doilea rînd, ca urmare a metamorfozării mitice, spațiul și timpul sînt puternic *antropomorfizate*. Însuflețirea naturii și proiectarea asupra ei a formelor omenești, a îndeletnicirilor și

[1] *Maladrón*, p. 9—10.

afectelor umane, personificarea fenomenelor și forțelor naturii sînt trăsături ale mentalității mitice prea cunoscute pentru a insista teoretic asupra lor. Să notăm mai degrabă că în reprezentarea lui artistică acest proces de antropomorfizare cunoaște un fel de treaptă inferioară, foarte aproape de ceea ce am numit, în cadrul transfigurării onirice, calificarea umană a spațiului și timpului. În această fază nu se proiectează asupra elementului natural întreaga ființă umană, organizarea și scopurile ei, ci i se atribuie numai o calitate umană. De obicei această calitate e de ordin emotiv, iar elementul calificat se referă la curgerea timpului. Sînt însă și cazuri cînd spațiul și timpul sînt angajate deopotrivă, dar nu în același fel, în calificarea umană, în sensul că un reper spațial, de exemplu un loc de frumusețe „edenică", primește o calificare emotivă derivată din timp, ca „dulceața uitării". Astfel, lumina diamantină din El Valle del Maladrón, izbucnirea culorilor în flori și a cîntecelor în păsări fac ca valea să fie, pentru cei patru soldați spanioli rătăcitori, „locul uitării care are culoarea visului în care se strecoară durerile pentru ca din ele să rămînă numai dulceața" [1].

Extinderea calificării umane duce la stadiul superior al organizării antropomorfice a naturii, la transformarea ei în ființă propriu-zisă, aptă de acțiuni exclusiv umane. Împreunarea apelor celor două oceane este „o nuntă" de spumă, aerul, cînd „se sperie", merge ca omul beat și „imprimă pămîntului mișcarea de zigzag" iar cînd clătinarea solului „înspăimîntă" focul rece al metalelor, acesta „aleargă să-și trezească nevasta, apa, și împreună fac să tremure pămîntul" [2]. Pasajul următor acestuia conține personificarea propriu-zisă a celor două forțe, focul și apa, sub forma perechii bărbat-femeie. [3] Pentru a completa mitificarea rămîne a da nume

[1] *Maladrón*, p. 81.

[2] *Ibidem*, p. 151.

[3] „... y mientras el varón rojo-amarillo echa llamas, lava y ceniza por las bocas de los volcanes, su compañera de transparentes espejos suelta nubes de vapor azufrado por los respiraderos de los ausoles" (*Ibidem*, p. 151).

propriu și personalitate acestor creații antropomorfice; este ceea ce se întîmplă cu Cabracán, zeul cutremurelor, despre al cărui chip, toane și fapte sîntem pe larg informați cu prilejul descrierii ceremoniilor de îmblînzire a lui.

În sfîrșit, metamorfozate mitic, elementele situate în spațiu și timp devin modificabile, apte de a fi mînuite prin variata gamă a procedeelor magice: incantații, vrăji, ceremonii, rituri. Prin sentința magică se poate rupe drumul sub picioarele celui osîndit, prin forța invocației se poate îndruma spre un loc sau altul, într-un moment sau altul, șarpele ploii. [1] Chiar sistemul spațio-temporal în sine, la o privire mai atentă, mai scrutătoare a intențiilor implicate în întîmplările narate, apare a fi afectat de metamorfoza mitică. Se sugerează caracterul limitat, oarecum circular al lumii mitice, înconjurată, cum am văzut, de spații și timpi neumani, *la tierra del lacandón y del mono* (ținutul lacandonului și al maimuței), în care, ființa umană se pierde, așa cum se întîmplă șefului indian exilat Caibilbalán, transformat în *talluza* (un fel de cîrtiță). Înainte de a suferi această metamorfoză degradantă, în îndemnul la luptă adresat războinicilor săi, Caibilbalán spusese: *De otro planeta llegaron por mar seres de injuria* (De pe altă planetă au sosit peste mare ființele prihanei) [2], confirmînd un fel de insularitate a lumii proprii.

În *Maladrón*, circularitatea spațiului și timpului, universul conceput ca o boltă magică, termenul final al metamorfozei mitice, sînt abia schițate, rămîn în stare latentă. În schimb în alte narațiuni, în *El espejo de Lida Sal* și în *Hombres de maíz*, ele apar explicit, cu toată tăria, și determină însăși structura operelor.

S-ar putea obiecta că cele de mai sus se referă mai mult la prima parte a lui *Maladrón*, în care cititorul rămîne înlăuntrul lumii mitice indiene, asistînd din perspectiva indiană la lupta cu spaniolii, la înfrîngerea băștinașilor și la luarea cetății lor, dar se aplică

[1] *Maladrón*, p. 12.

[2] *Ibidem*, p. 25.

n mult mai mică măsură la rătăcirile soldaților spanioli, obsedați de cultul eretic al lui Maladrón și de descoperirea trecerii între oceane. Mai este valabilă metamorfozarea mitică și pentru această a doua parte? Credem că da, deoarece factorul indian continuă să opereze, coexistînd cu cel spaniol. Atitudinea indienilor față de natură și față de zei, în special față de zeul cutremurelor, raporturilor lor cu spaniolii concretizate în figura tinerei Titil-Ic și a lui Güinaquil, răzbunătorul, încercarea spaniolilor de a impune cultul lui Maladrón și uciderea lor de către tribul indienilor gesticulanți, toate aceste componente narative din partea a doua justifică folosirea în continuare a perspectivei mitice cu consecințele ei metamorfice. Pe de altă parte, chiar elementul spaniol este contaminat de mentalitatea mitică și de procedeele magice. Și nu ne referim numai la momentul trecător al asediului fortăreței indiene cînd soldații spanioli încep și ei să creadă că predarea cetății „ar cere să se căsătorească un șef spaniol cu o prințesă indiană, să se prefacă ei toți în balauri sau, mai pe scurt, ar cere ploi cu aghiazmă sau alte contra-farmece teologice“ [1], deși este revelator a considera teologia drept un mijloc contrar magiei băștinașilor. Nu ne referim la situația durabilă a spaniolilor rătăcitori din partea a doua, care, desprinși de grupul și de scopurile conchistadorilor, transformați tot mai mult de o geografie delirantă și de un popor misterios alcătuit din *seres vegetales y somnámbulos con andar de bejucos y habla de agua* (ființe vegetale și somnambulice cu mers de liane și vorbă de susur de apă) [2], captivi ai unei *„locura andante“*, posedă și propagă și ei o mitologie, dar așa cum vom vedea, o mitologie degradată, dezintegratoare, de resentiment, și impură, amestecată cu elemente onirice și fantastice.

În ciuda celor peste trei secole care separă epoca evocată în *Maladrón* de aceea în care se petrece acțiunea din *Hombres de maíz*, asemănările dintre cele două romane sînt evidente. Ele se

[1] *Maladrón*, p. 49.
[2] *Ibidem*, p. 80—91.

datoresc nu numai caracterului lor comun mitic-indian, dar și omologiei de structură și poziției similare înlăuntrul antropologiei lui Asturias. Ca și în *Maladrón*, în *Hombres de maíz* există inițial cercul magic, o lume mitică în condiție de insularitate, asaltată și înfrîntă de elementele false, degradante ale civilizației. În afară de cerc și după ruperea lui, există linia unor peripeții desfășurate liber, capricios chiar, în *Maladrón*, cu tendință circulară în *Hombres de maíz*, peripeții care în fond prelungesc planul magic. Ele continuă nu atît aventura magică inițială, cît atmosfera mitică. Bineînțeles, dacă încercăm să ducem mai departe asemănarea și intrăm în amănunte, încep nuanțele deosebitoare și determinările divergente. Astfel, în centrul cercului magic stă un erou luptător, dar Gaspar Ilóm este perfect integrat în lumea mitică și nu manifestă nici un fel de tendință de depășire realistă a ei, așa cum face Baibilbalán. Peripețiile din partea a doua a romanelor reprezintă în ambele cazuri căutări cu ingrediente mitice, dar în *Hombres de maíz* ele aparțin unor oameni obișnuiți, din pătura populară, indiană, a societății și se contrapun sau se interferează cu acte obișnuite din viața cotidiană actuală.

Este ușor de presupus că în *Hombres de maíz* spațiul și timpul vor vădi toate efectele metamorfozei mitice — eflorescența, antropomorfismul, maleabilitatea — dar cu un adaos de caractere proprii. Am arătat în capitolul precedent că între planul real și cel mitic există, în acest roman, o concomitență care permite în multe puncte convertibilitatea personajelor și întîmplărilor dintr-un plan în altul. Astfel, spațial, se poate trece — așa cum face Vaca Manuela Machajón pentru a trăda și colonelul Godoy cu soldații lui pentru a ucide —, din lumea reală, a satului Pisigüilito, în aceea mitică a comunității indiene. E o chestiune simplă de pătrundere în munții împăduriți. Și totuși pentru indienii lui Gaspar Ilóm, spațiul are o adîncime cosmică, o cuprindere de sensuri și corespondențe umane, o plasticitate intimă, comandată de magie, care îl fac esențial deosebit de spațiul real, al experienței comune. Suflul celei mai înalte poezii și o profundă vibrație umană întovă-

răsesc această viziune spațială, admirabil înfățișată în primele pagini ale romanului, acelea în care Gaspar Ilóm aude în somn glasul pămîntului ars și pustiit de *los maiceros* (traficanții porumbului). Cearta pămîntului neapărat îl face să simtă spațiul ca un șarpe cu șase sute de mii de încolăciri înăbușitoare, făcute din „noroi, lună, păduri, revărsări de ploaie, munți, păsări și ecouri" [1]. În această viziune, reperele spațiale se acoperă de strălucire poetică:

> La tierra cae soñando de las estrallas, pero despierta en lo que fueron montañas, hoy cerros pelados de Ilóm, donde el guarda canta con lloro de barranco. (*Hombres de maíz*, p. 536)

Exemple de eflorescență și antropomorfism în reprezentarea formelor spațio-temporale nu lipsesc în restul romanului, la fel de pregnante ca cel citat. Totuși, în *Hombres de maíz* Asturias potențează îndeosebi celălalt caracter rezultat al metamorfozării mitice: *modificabilitatea* prin intervenție magică. Să spunem că uciderea mișelească a viteazului Gaspar Ilóm pricinuiește blestemul proferat de „vrăjitorii licuricilor, coborîtori din marii ciocnitori de cremene", care condamnă la moarte năprasnică, în „șapte roze" (ani), pe toți cei vinovați de omorul șefului indian, precum și pe descendenții lor. Împlinirea blestemului constrînge formele spațio-temporale la impresionante modificări: o invadare de lumină verde ca a licuricilor și rece ca a stelelor îl înconjură pe fiul lui Machajón, răpindu-l din spațiul real și proiectîndu-l, ca astru, pe firmament[2]; înălțimile pe care, după șapte ani, le străbate colonelul Chalo Godoy cu soldații lui se transformă într-o capcană făcută din cercuri concentrice de ceață și de ochi de bufniță care îl ucid tot într-o formă

[1] *Hombres de maíz*, p. 536.
El Gaspar Ilóm movía la cabeza de un lado a otro. Negar, moler la acusación del suelo en que estaba dormido con su petate, su sombra y su mujer y enterrado con sus muertos y su ombligo, sin poder dehacerse de una culebra de seiscientas mil vueltas ... que sentía alrededor del cuerpo.

[2] *Ibidem*, p. 567.

magică, prefăcîndu-l cu cal cu tot, într-o jucărie neînsuflețită Tot pentru îndeplinirea blestemului, „vindecătorul-cerb al celor șapte roze" dispune de două corpuri, cel omenesc și cel animal, și de două spații: cel din pădure în care e ucis ca cerb și cel din cabană unde apare ca vraci. Conferind darul de a fi simultan în mai multe locuri — un fel de „curs inferior" al ubicuității — magia duce la astfel de paralelisme spațiale. Timpul cunoaște, la rîndul lui, o multiplicare a modalităților, o diversificare a calităților, ca urmare a diferitelor situații și acțiuni magice. El poate fi răsturnat prin magie neagră — cazul lui Benito Ramos care, datorită pactului cu satana, vede lucruri încă neîntîmplate, deci face din viitor trecut, inversează succesiunea naturală. Timpul poate fi golit de substanță, redus și fixat la o amintită fericire primordială, dacă se bea din apa plîngătoare, amestecată cu pulberea luminoasă a soarelui și bună conducătoare de nostalgii:

> Los que la beben, hombres y mujeres, sueñan con verdes que no vieron, viajes que no hicieron, paraísos que tuvieron y pierdieron. El verdadero hombre, la verdadera mujer que hay, es decir que hubo en cada hombre y en cada mujer, se ausentaron para siempre y sólo quedan de ellos lo exterior, el muñeco. (*Hombres de maíz*, p. 880)

Timpul e de asemenea susceptibil de anulare prin nemurirea pe care o dă eroilor cîntecul fermecat al gloriei lor și astfel postașul Nicho Aquino, transformat în *coyote* în lumea subterană unde se petrec ceremoniile magice, vede pe Gaspar Ilóm printre „invincibili". E o nemurire cu sens etic exemplar, dar înfățișată foarte uman, într-o desăvîrșită corporalitate și cu un zîmbet benign, propriu umorului lui Asturias, prezent, cu finețe și gust artistic, chiar în regiunea eroică:

> El Curandero señala con la pata de venado, entre los invincibles a Gaspar Ilóm. Se le conoce porque come mucho chile picante, por sus ojos sigilosos y por el pajal cano de su cabeza. (*Hombres de maíz*, p. 892)

Am notat la sfîrșitul analizei romanului *Maladrón* că Asturias duce metamorfoza mitică pînă la consecința ultimă a modificării

formei cosmice, a cadrului spațio-temporal al lumii. *Hombres de maíz* propune nu numai implicit, dar explicit circularitatea universului. Spațiul magic este înfățișat ca o boltă subterană în tot capitolul al XVIII-lea, în care este urmărită amplu, de aproape, metamorfoza unui om în *nahualul* său, în dublul său animal. În diferite forme, de la organizarea spațiului acesta subpământesc pînă la senzațiile lui Nicho Aquino, apare, se repetă, se dezvoltă motivul cercului în diferite feluri. Pătrunzînd în adîncul pămîntului, Aquino intră într-o *peșteră* feerică și totuși reală.[1] Lumina care îl învăluie din toate părțile cu „extaz de diamant" îl face să se simtă ca într-o perlă [2], și toată ceremonia metamorfozei, tot itinerariul ei se desfășoară în „spații boltite ca bisericile" [3].

Puțin mai sus am amintit de cercurile din jurul colonelului Godoy, de încolăcirea șarpelui lumii și insularitatea comunității indiene conduse de Gaspar Ilóm. Să relevăm că însăși linia „căutărilor" care urmează după ruperea cercului magic are o tendință circulară, cel puțin în persoana lui Goyo Yic, ale cărui peripeții — vindecarea orbirii, căutarea soției, arestarea — se termină cu întoarcerea la Pisigüilito și cu continuarea existenței, a trudei pe locuri — tot rotunde — de furnicar. Timpul de asemenea se desfășoară în cicluri simetrice: ciclului uciderii lui Gaspar Ilóm îi corespunde ciclul următor al răzbunării, unde rolurile sînt inversate, călăii devenind victime. Circularitatea comandă deci și destinele. Desigur, nu în chip absolut sau mecanic. După consumarea omorului și a răzbunării, multe personaje, Nicho Aquino, ca factor, Hilario și ceilalți cărăuși, ba chiar preotul spaniol don Casualidón, se dedau la o neliniștită schimbare de loc și direcție, la un vagabondaj care anunță pe acel exacerbat și fantastic din *Mulata de Tal.*

[1] *Hombres de maíz*, p. 876: „No era la gruta de un cuento de niños. Era efectivamente real".

[2] *Ibidem*, p. 876: „Tuvo la sensación de estar dentro de una perla".

[3] *Ibidem*, p. 887.

În sfîrșit, a treia și cea mai radicală prefacere a spațiului și timpului, echivalentă cu o liberă re-creare a lor, este cea cauzată de *proiecția fantastică.* Ea își află o desăvîrșită expresie în *Mulata de Tal,* dar înainte de a pătrunde și pentru a pătrunde mai ușor în lumea uluitoare de plăsmuiri fantastice, de efervescență delirantă a elementelor și de explozie a nexurilor, creată de Asturias în acest roman, este indicat să folosim puntea pe care însuși autorul a aruncat-o între magic și fantastic prin culegerea de povestiri intitulată *El espejo de Lida Sal.* De altfel nici nu am putea termina analiza incidențelor metamorfozei mitice asupra sistemului spațio-temporal fără să urmărim cum anumite tendințe ale acestui proces își află potențarea maximă și forma cea mai clară în *El espejo de Lida Sal,* care, tipologic, nu cronologic, se situează între *Hombres de maíz* și *Mulata de Tal.*

Funcția dublă de completare a viziunii mitice și de trecere spre regiunea și categoriile fantasticului exercitată de *Oglinda Lidei Sal* se vădește sub trei aspecte: știrile suplimentare pe care ni le dă despre plenitudinea mitică, dezvăluirea nu numai a procedeelor magiei, ci și a scopurilor ei și exersarea primelor forme de proiecție fantastică.

În povestirile a căror temă este dată de starea de plenitudine astfel înțeleasă, spațiul și timpul dobîndesc transparență, labilitate, evanescență, corpurile asumă un fel de festivă, sclipitoare imponderabilitate și narațiunea se apropie adesea, fără a-și pierde gravitatea înțelesului, de feerie. Și sub acest aspect, *El espejo de Lida Sal* anunță pe *Mulata de Tal.*

În al doilea rînd, povestirile de care ne ocupăm dezvoltă anumite efecte ale procedeelor magiei și explicitează scopurile ei. Astfel ideea circularității este puternic afirmată. Una din cele mai semnificative povestiri, *Juan Girador* preface jocul popular denumit *el palo volador* [1] într-o apoteoză cosmică a mișcării circulare. Eroul, Juan Girador, folosește, pentru a fermeca ființele și a le aduce

[1] El palo volador e un stîlp în jurul căruia „zboară" învîrtindu-se oameni legați cu corzi de un inel așezat în vîrful stîlpului.

sub puterea sa „magia celor trei rotiri", *la magia de los envoltorios y los girasoles* (magia învelișurilor și a florii soarelui). [1] „Învăluirile" lui sînt și „învelișuri" ocrotitoare, iar „floarea soarelui" indică semnul luminos, binefăcător al magiei sale care în partea finală a povestirii ajunge la zborul rotitor, fericit și triumfal, al lui Juan Girador și al fiilor lui, zbor care îi aduce în regiunea superioară a cerului, dincolo de nori. „De atunci nu s-au mai întors pe pămînt și îndeletnicirea lor e să facă să se rotească aștrii." [2] Mișcarea lor circulară dă oarecum forma lumii. Este interesant că în aceeași povestire magia coboară, ca să zicem așa, în social, își dezvăluie legătura cu valorile etice ale dreptății și compasiunii. Autorul arată că scopul magiei „rotitoare" a lui Juan Girador este „ayudarse y ayudar a los demás", că face jurămîntul săraciei și jurămîntul de „a ajuta cu magia lui pe cei nevoiași" [3]. În felul unui spiriduș bun și șugubăț, el adoarme, ocolindu-i de trei ori, pe brutari, curelari, negustori, le ia din mărfuri și le împarte copiilor săraci. [4] În pasajul respectiv, Asturias introduce, în tonalitate burlescă, disperarea negustorilor și a polițiștilor care nu pot înțelege misterioasa dispariție de pîine caldă, haine, ghete, medicamente, unelte. Intervenția magică se poate mișca pe aceeași linie socială, dar în sens invers, nu de ajutorare, ci de pedepsire. În povestirea finală, *Leyenda de los matachines*, cei doi dansatori magici, Tamachín și Chitanam, într-o călătorie care amestecă elementele reale cu cele fantastice, caută și pe urmă răzbună pe fata de care erau, amîndoi, îndrăgostiți și care se sinucisese într-o casă a rușinii, condusă de Pita-Loca, îmbogățită din exploatarea desfrîului. Cei doi îi taie

[1] *El espejo de Lida Sal*, p. 63.

[2] *Ibidem*, p. 73.

[3] *Ibidem*, p. 65.

[4] Esa mañana, los niños famélicos de una barriada de la ciudad comieron pan caliente y a volverse locos los comerciantes y la policía con la misteriosa desaparición de ropas, medicinas, zapatos, sombreros, herramientas, todo lo que sustraía para los necesitados, mediante la magia de las tres vueltas Juan Girador. (*Juan Girador*, p. 65)

mîinile, fapt care provoacă din partea altui personaj un sugestiv comentariu:

> Se le cortan las manos a la riqueza malhabida — dijo la anciana horrorizada — pero es inútil, es inútil, le salen nuevas manos. (*El espejo de Lida Sal*, p. 137)

Al treilea aspect care merită a fi reținut din *El espejo de Lida Sal* ne pune în fața trecerii de la metamorfoza mitică la proiecția fantastică. S-ar părea că diferența dintre cele două modalități, că sensul trecerii de la una la alta sînt date de sfărîmarea coerenței care, sub o anumită perspectivă, se menține în mitic și este exploziv desființată de fantastic. Constatarea este adevărată, dar nu suficientă. Este drept că fantasticul implică o libertate absolută (practic folosită, desigur, în diferite grade) în plăsmuirea și gruparea elementelor care îl compun. Istoria genului fantastic dovedește că această libertate merge ușor la invenție de elemente imposibile și la gruparea absurdă. Imposibilitate și absurd care pot fi practicate pentru ele însele și atunci rămîn gratuite, dar care pot fi concepute și folosite și ca mijloace necesare, indispensabile, uneori riguros calculate, pentru a realiza proiecția în regiunea cea mai îndepărtată a imaginarului. O regiune extravagantă, șocantă, revoltătoare, dar o regiune unde explozia formelor și nexurilor se vădește a fi corelată cu emoții adînci și cu sensuri ascunse, care, deși se situează dincolo de obișnuințe și certitudini, nu sînt mai puțin ale noastre. Proiecția fantastică este o extrapolare față de real, dar e o cercetare interioară față de uman.

Povestirile în care se manifestă cea mai mare libertate de imaginație, și anume *Leyenda de los matachines*, *Juan Girador*, *Quincajú* și *Juan Hormiguero*, reprezintă, atît sub raportul peregrinării pe care o înfățișează (poate cu excepția ultimei narațiuni), cît și sub acela al metamorfozelor care abundă pe acest parcurs, un început mitic repede transformat în efervescență fantastică. Situarea inițială pare a se petrece într-un spațiu și un timp magic pe care personajele respective le părăsesc cu o intenție de asemenea magică. Los

matachines părăsesc „cele patru grote" [1] pentru a se ucide în luptă rituală, potrivit jurămîntului lor; Quincajú abandonează și el asistența magică a morților — făcea să dispară pe dispăruți, era *desaparecedor de desaparecidos* — și pleacă în căutarea unui ținut „supra-mitic" dacă putem spune așa, ciudat și enigmatic chiar pentru colegii săi întru magie; cît despre Juan Girador, după ce „îngrijește" de corpul tatălui dispărut, lăsîndu-l a fi descompus și devorat, pleacă în lume să practice magia giratorie, spunîndu-și: „Vin încărcat de visul rotitor al acelui învîrte-lumi, învîrte-nori și învîrte-ceruri..." [2].

După plecarea magică, urmează traversarea unor împrejurări înfățișate destul de concret și detaliat, trecerea printr-un oraș real, cu negustori, polițiști, convoaie de înmormîntare, străzi, case de felul aceleia ținute de Pita-Loca și unde protagoniștii zăbovesc, ntreabă, rătăcesc, amestecați și nu prea deosebiți de oamenii și lucrurile obișnuite. Nimeni nu observă pe *los matachines*, care sînt prinși de șuvoiul înmormîntărilor succesive.

E însă un scurt intermezzo, după care peregrinarea eroilor se avîntă din plin în fantastic. O imaginație delirantă multiplică episoadele abracadabrante: *los matachines* întîlnesc o bătrînă vrăjitoare, călăresc moartea sub formă de șopîrlă din oase, un papagal îi conduce la un om care e numai umăr de om, apare o maimuță cu un picior „tăiat" nu din gleznă, ci „dintr-un strigăt sfîșietor", află de la marele Rascaninagua despre care nu știm absolut nimic, cum pot să moară fără să moară, trecînd prin două metamorfoze contrare, se ucid în duel ritual, se prefac în munte și pădure, dar un fulger distruge talismanele și nu mai pot redeveni oameni.

[1] Entre las cuatro grutas sin salida, la del viento, caverna agujereada, la de la tempestad, socavón de fuego y tambor de trueno, la de los despeñaderos de aguas subterráneas, cueva de cristalerías, la de los ecos, axila de guacamayas azules. (*El espejo de Lida Sal*, p. 129)

[2] *El espejo de Lida Sal*, p. 63.

Este evidentă ieșirea din spațiul și timpul mitic, pentru a pătrunde într-o lume care se inventă liber, neguvernată de vreo lege, afară de aceea a surprizei. Episoadele nu sînt necesare ca acțiune, ci numai ca atmosferă, ele se susțin tocmai prin arbitrariul invenției lor.

Cu toată impresia de arbitrar pe care o lasă, proiecția fantastică din *Leyenda de matachines* nu este gratuită. Întîmplările disparate și extravagante constituie totuși o regiune invizibilă, dar hotărîtoare, unde simțim că se petrece un fapt din adîncuri și apare un sens tulburător. Este regiunea unde e posibilă fatalitatea celor doi *matachines* de a iubi aceeași femeie și de a fi iubiți de ea fără putință de alegere sau desprindere, este regiunea unde este necesar sacrificiul comun, uciderea reciprocă, pentru a dovedi nu numai iubirea față de cea care „avea ziua de ieri în auz, prezentul pe buze și viitorul în lumina ochilor" [1], dar și dragostea frățească a unuia pentru celălalt. Proiecția fantastică e corelată cu emoția adîncă derivînd din această tragică imposibilitate a iubirii și prieteniei, emoție diluată însă prin revenirea la metamorfoza mitică din final.

Povestirea *Juan Girador* prilejuiește o progresie mai accentuată în proiectarea fantasticului. Personajele nu mai rămîn în limita umanului sau a ființelor simbolice, ci trec în imposibilul pur, pro. cedeele de extrapolare a realului se înmulțesc și se intensifică- Juan Girador, după ce traversează și el orașul cu elemente reale, trece brusc în regatul de feerie (neagră, nu roz) al sterpei și teribile Xiu. Este țara sterilității, rece și arzătoare totodată. [2] Cum Juan Girador nu izbutește miracolul fecundității, Xiu începe să crească și cu ea crește monstruos întreaga țară a sterilității. Spațiul nu mai poate fi recunoscut, e o regiune nouă amenințătoare, oribilă, care îl strivește pe Girador. Formelor gigantice le este corelată, în acest episod, emoția profundă pricinuită de proliferarea incon-

[1] *El espejo de Lida Sal*, p. 136.

[2] *Ibidem*, p. 67.

tenibilă a răului. Pasajul este una din marile reușite literare datorite proiecției fantastice:

> Y todo, lo vivo y lo muerto, empezó a crecer en torno a Juan Girador. Xiú tornóse en una mujer—montaña, lejana, azulosa. Sus manos enormes, huérfanas de sortijas reposaban con el peso triste del desencanto sobre sus rodillas, cerros de huesos.
> ¿Como deshacerse de aquel hombre que llegó apropiándose de todos y de todo? Piojos y pulgas eran tan grandes como él, comparado con todo lo que seguía creciendo a su alrededor. Templos y palacios ciclópicos, hombres y mujeres gigantes. Hasta los mínimos girinos, insectos que trazan círculos en la superficia de los estanques, alcanzaban su tamaño, y se creían por eso Giradores del agua. En aquel mundo monstruoso fue facil desollarlo. (*El espejo de Lida Sal*, p. 68)

Dar abia acum absurdul se dezvăluie cu toată capacitatea lui de determinări imposibile. Învăluită în fîșii subțiri tăiate din pielea lui Girador, Xiu dă naștere la doi gemeni — unul de carne și altul de umbră, Giraluz și Girasombra, care pornesc în căutarea scheletului tatălui lor, ridicați și duși prin aer de un nor de muște. Întîlnesc un mers fără pași, un glas fără corp, aparținînd unei vrăjitoare care avea un fiu cu scheletul tatălui lor. Copilul e conceput în cocoașa bătrînei și cu mare greutate, prin îngurgitare de cenușă de liliac, coboară în pîntec și se naște. Nu are greutate și trăiește invers: se naște bătrîn, crește pînă la pruncie și apoi o ia... în sens invers inversului, adică firesc. Toate cele patru ființe fantastice, Girador-scheletul, Girador-liliacul, Girador-lumină și Girador-umbră, se urcă pe un stîlp care se pierde în infinit și se dedau rotirii magice, fericiți cu acel zbor triumfal care nu mai e pămîntesc, ci cosmic fiindcă nu mai coboară pe pămînt și fac să se rotească stelele. Corelația nu mai este, stabilește această povestire, cu un fapt de psihologie abisală, chiar irizat de fatalitate, ca în *Leyenda de matachines*, ci cu o sugestie referitoare la existență, la structura și rostul ei, concepute ca ample împliniri ciclice, față de care moartea e un simplu accident integrat în parcurs și acoperit de bucuria mișcării perpetue. Și în această privință povestirea ne duce foarte aproape de situația din *Mulata de Tal.*

Să observăm, în sfîrșit, că în *El espejo de Lida Sal* și mai ales în povestirile tipice pentru proiecția fantastică se manifestă vădit tendința ca metamorfozele, tot mai numeroase, să se desprindă de formele mitice, cu semnificație totemică, și să asume forma absurdului negru, uman, în felul metamorfozelor lui Kafka, însoțit de spaimă și oroare existențială. Nu este o direcție pe care Asturias merge obișnuit, dar ea nu lipsește din marea varietate a modalităților imaginare practicate de romancier. Deosebit de impresionantă este în această privință *Juan Hormiguero*, prin situarea în plin fantastic, o situare de plano, directă, abruptă. Povestirea începe astfel: ... *Yo sé que se vuelven tierra los que se comen el sueño*... Mîncînd propriul somn — neputînd dormi — povestitorul simte că se preface în pămînt, dar nu ca morții, în pămînt neînsuflețit, ci în pămînt viu, imposibil și absurd: cu sete față de apă, cu mîncărime în degete față de glastre cu flori, cu clocot de oală la foc în dreptul inimii, dar mai cu seamă cu „rigiditatea unei noi cărni" și cu o ciudată „luciditate ofilită" [1]. Ciudățenia acestui început de metamorfoză este confirmată de ceea ce pare o intercalare de real: în camera povestitorului apare o maimuță rănită și după ea cel care mărturisește că o împușcase pentru ca sîngele ei să-i vindece soția. Aceasta, mîncîndu-și somnul, s-a transformat în pămînt, în mușuroi cu formă umană. Cei doi se grăbesc să ajungă înainte ca să pătrundă în el furnicile, după care ființa umană nu mai poate fi „răscumpărată". Este ceea ce se întîmplă: povestitorul și soțul ajung prea tîrziu. Sfîrșitul aduce o supralicitare a metamorfozei: soțul disperat va încerca să se prefacă în „urs furnicar", va mînca furnicile și cu ele somnul furat, „clipă în care soția mea va fi din nou ce era și eu... voi continua să fiu ceea ce sînt: misteriosul Juan Hormiguero"[2]. O ambiguitate amenințătoare plutește deasupra narațiunii, proiecția fantastică face posibile mai multe ipoteze înlăuntrul... imposibilului; poate totul e un delir al povestitorului,

[1] *El espejo de Lida Sal*, p. 56.
[2] *Ibidem*, p. 59.

poate e confirmarea unui rău universal, încă mai avansat la alții, sau este un lanț absurd de metamorfoze pricinuite de acest Juan Hormiguero, care nu se știe cine este și ce vrea, afară de dorința aici neîmplinită, de „întoarcere la uman"? Întoarcere posibilă,, spune autorul, dar numai pînă nu pătrund furnicile...

Din exemplele de mai sus se poate observa că proiecția fantastică insuflă ființelor și obiectelor un fel de frenezie a prefacerii, mergînd de la sarabandă la apoteoză; cadrul spațio-temporal și determinările lui se deschid de asemenea oricărei posibilități. Plasticitatea lor devine obișnuită, răsturnarea calităților și reperelor curentă, dar mai mult ele își pierd chiar consecvența alterării, trecînd — desigur corpurile mai puțin, dar trecînd totuși — într-o stare de neîngrădită disponibilitate, singura capabilă de a recepta frenezia metamorfozelor și orgia întruchipărilor care se dezlănțuie în *Mulata de Tal*.

Romanul acesta este o adevărată *Summa phantastica*: găsim în el, într-o indescriptibilă învălmășeală, personaje ciudate, vrăjiți și vrăjitori, ființe mitice sau plăsmuiri cu atribute imposibile, lupta demonilor autohtoni cu cei importați (creștini) într-o lume strîmbă, întoarsă pe dos și bîntuită de cutremure apocaliptice, metamorfoze succesive aiuritoare, căderea oricărei limite sau piedici în calea invenției stupefiante. Un haos delirant și totuși, potrivit expresiei autorului, există în *Mulata de Tal* o *geometria caprichosa del caos y del delirio* (o geometrie capricioasă a haosului și a delirului) [1], o structură pe care trebuie să o înfățișăm înainte de a examina incidențele ei asupra sistemului spațio-temporal.

Elementele cu care lucrează Asturias în *Mulata de Tal* ne sînt cunoscute: *cercul* locului unde se petrece întîmplarea și *linia* peregrinărilor care îi urmează, susceptibilă ea însăși de circularitate. Este schema din *Maladrón* și din *Hombres de maíz*. În *Mulata de Tal* aceste elemente se dedublează, structura devine binară, iar între cele două componente se stabilește o diferență de plan. Primul cerc este acela al satului indian Quiavicús, mitizat, dar păstrînd totuși elemente reale. Țăranul sărac Celestino Yumí face un pact cu demonul foilor veștede de porumb, Tazol, căruia îi vinde pe Catalina Zabala, soția lui, în schimbul bogăției. Își ia altă soție, o mulatră frumoasă, lunatecă și bestială, Mulata de Tal. Cu ajutorul Catalinei, pe care o regăsește sub formă de păpușă vie, închide într-o peșteră pe sălbateca mulatră. Într-un cutremur trimis de Tazol averea lui Yumí arde și aurul se preface în foi de porumb. Redevin săraci. Urmează plecarea din Quiavicús. Peregrinează ca saltimbanci printr-o regiune mitică, țara oamenilor-mistreți, și, ajungînd la drumul cu cele nouă cotituri ale dracului, construit de un bețiv care se transformă succesiv în piatră și om, Catalina își redobîndește printr-o stratagemă mărimea naturală. Evadează din vraja drumului și se întorc acasă „ciudați și bătrîni. Păreau eterni" [1].

Primul ciclu începe și se sfîrșește în tonalitate realist-umoristă printr-o delicioasă scenă picarescă la bîlciul din San Martín Chile Verde (ardei verde) și printr-o admirabilă conversație-interogatoriu cu caracter administrativ-statistic luată perechii Celestino-Catalina la întoarcerea lor din mit și magie. Mobilul aventurii în această primă parte a povestirii rămîne totuși pămîntesc — dorința de a se îmbogăți a unui țăran sărac — și peregrinările dau loc la un fel de anecdote mitice, de metamorfoze poznașe. Întîlnirea cu mulatra, înfrățirea cu oamenii-mistreți și furtul găinilor în folosul acestora, relațiile dintre drac și bețivul veșnic nemulțumit, toate au un aer de snoavă fabuloasă, dar de un fabulos uman. Singurul element care proiectează narațiunea în fantastic, într-o regiune neînțeleasă, amenințătoare, monstruoasă, e reprezentat de mulatră. În ciclul al doilea, cercul întîmplării urcă din firesc în suprafiresc: Yumí și soția lui nu mai vor un bun obținut prin magie, ci vor însăși magia, vor să devină vrăjitori. Cercul

[1] *Mulata de Tal*, p. 276.

[1] *Mulata de Tal*, p. 87.

întîmplării cuprinde acum nu un sat indian, ci o localitate fantastică, Tierrapaulita, „unde nimic nu este drept":

> Las calles torcidas como costillares de piedra, torcidas las casas, torcida la plaza y la iglesía ... ja... ja... con un companario para acá y otro para allá y la cúpula que ni acordeón. (*Mulata de Tal*, p. 91)

Acest loc al nefirești, absurdei răsuciri formează scena de înfruntare dintre două forme ale demonismului: cea autohtonă, tinzînd la distrugerea oamenilor, și cea creștină (satanică), tinzînd la multiplicarea lor pentru popularea intensă a iadului. Celestino trece prin cele mai extraordinare întîmplări, e cînd pitic, cînd uriaș, cînd porc mistreț, căsătorit cu o pitică Huasanga, care fură feminitatea Catalinei, transformată în uriașa Giroma. Mulata de Tal apare cînd întrupată într-un sacristan sodomit, cînd tăiată în două și reconstituindu-se prin coabitare cu o femeie schelet, dar personajele și firul primului ciclu își pierd importanța, covîrșite de învîrtejirea delirantă, cosmică, dintre demonologia indigenă și cea creștină. [1] Peregrinările se reduc la ieșiri și reveniri din și în Tierrapaulita. Ele dau posibilitatea introducerii unui savuros episod realist-satiric — călătoria bătrînului preot din Tierrapaulita la episcopie și trimiterea altui paroh — și a altui episod, alegoric, încercarea Satanei de a contracta la o modernisimă societate de asigurări o asigurare a iadului contra *stingerii* focului. Ideea „revenirii" este inerentă tuturor acestor peregrinări care, prin aceasta, se supun și ele circularității. Totuși, ieșirea din al doilea cerc, cel fantastic, al Tierreipaulitei, e dată de episodul final, cînd, după distrugerea acesteia, preotul se trezește într-o clinică, bolnav de lepra ciudată care îi deformează forma omenească, dar îi lasă

[1] În timp ce există un singur demon creștin, atotputernicul Candanga, demonii indigeni sînt puzderie: *Cashtoc*, cel mai de seamă, *Cabracán*, *Uracán*, *Tazol*, *Tazolín*, *Sisimate*, *Cadejo*, *Huasanga*, *Cal-Cij* etc.

intactă amintirea unui moment de plenitudine umană care nu apăruse în relatare: corul copiilor și copilelor din *Tierrapaulita*:

> ¡Yo soy feliz,
> yo nada, nada espero
> porqueeee el azul
> del cielo es mi casa!

Acestea fiind structura și semnificația antropologică a romanului *Mulata de Tal*, era inevitabil ca formele spațio-temporale să se contamineze puternic de extravaganța și chiar de contradicția determinărilor inerente proiecției fantastice care domină narațiunea. Scriitorul organizează raporturile spațiale și temporale într-un mod asemănător principiului feeriei după care totul e posibil. Nu mai revenim asupra arhitecturii extravagante a Tierreipaulitei. Spațiul acesteia dă naștere la tot felul de complicații și încurcături. Un singur exemplu, totuși. Celestino, Catalina și Tazolin, dînd reprezentații de saltimbanci, străbat spațiul nu numai orizontal, dar și vertical:

> ... recorrían las superpuestas ciudades tierrapaulitanas, no las subterráneas las exteriores, las que subían del mar al cielo por terrenos altos, más altos, más altos, piso sobre piso... (*Mulata de Tal*, p. 110)

Supunerea raporturilor spațiale la principiul feeriei face să apară adesea în textura narațiunii fapte și gesturi ca acesta: Catalina, stăpînă pe arta magiei, își amintește de timpul petrecut la Quiavicús. „Dar atunci nu erau mari vrăjitori. Acum da, și ca dovadă desprinse o stea și și-o puse pe fustă." [1] Anularea distanței siderale se face aici în chip de joc feeric și procedeul va fi folosit și față de timp. În fața Măștii Interpretului Temerar, care trăiește în afară de timp și are ochi din cadrane de ceasornic fără ace, scriitorul meditează: *El tiempo acabará cuando todos los relojes se coman las agujas, este tiempo de reloj, que el otro no acabará* [2] (Cînd ceasornicele

[1] *Mulata de Tal*, p. 196.
[2] *Ibidem*, p. 202.

își vor mînca ácele, acele instrumente mărunte de meschină șicană a timpului, pare a spune autorul, va dispărea timpul măsurat, drămuit, vîndut, căci celălalt nu va dispărea).

O proiecție fantastică ce se respectă ia însă în considerație toate posibilitățile, și Asturias, părăsind desigur atitudinea ludică, s-a întrebat cu gravitate asupra dispariției posibile a spațiului și timpului. De data aceasta, ideea dispariției se întovărășește de insinuarea tulburătoare a misterului. Ascultînd „golul de tăcere" care urmează bătăilor unei pendule ciudat ornamentate, Asturias notează: „Să fie oare acesta timpul? Să existe oare timpul? Nu o fi el golul care se simte cînd încetează să sune clopoțeii ceasornicului Babiloniei?" [1] Dacă pentru a sugera dispariția timpului autorul dispune de noțiunea tăcerii și de denumirea stranie, inventată și neexplicată, de „Reloj de Babilonia", evocatoare de enigme istorice și timpuri moarte, mai greu, aproape imposibil de exprimat artistic, pare a fi negarea spațiului. „Golul spațial" include primejdia de a fi reprezentat tot spațial, ca un fel de scorbură, și atunci? Atunci, romancierul recurge la dubla negare, la tăgăduirea în egală măsură a termenilor opuși și la imaginea ștergerii lor violente, la măturare. La succesul operației contribuie, desigur, și faptul că e vorba de o mătură magică:

> La escoba, barrido lo real, barrida la luz, barrido el ruido, empezó a barrer el sueño, la sombra, el silencio y en redor y dentro de la casa de los grandes brujos se hizo el vacío total, imposible de imaginar por mente humana. Ni ruido, ni silencio, ni luz, ni sombra, ni realidad, ni sueño. (*Mulata de Tal*, p. 235)

Între jocul surîzător și gravitatea meditativă este loc pentru o varietate de atitudini și, potrivit lor, pentru o serie de procedee de reprezentare a formelor spațio-temporale: situarea în afara reperelor, inversiunea, dezagregarea. Cîteva cuvinte despre fiecare. Într-un mod foarte asemănător cu acela folosit pentru a sugera dispariția spațiului și timpului — *el vacío total* —, autorul plasează

[1] *Mulata de Tal*, p. 52.

„casa marilor vrăjitori" în afara oricăror puncte de referință, prin negări succesive. Casa nu se află nici în zgomot, nici în tăcere, nici în lumină, nici în umbră, nici în real, nici în ireal și mai departe urmează doi de „nimenea"; nimeni nu ieșea pe porțile de piatră, nimeni nu se ivea la fereastră. Mai eficientă decît folosirea lui „nimeni" se dovedește a fi, pentru exceptarea de la situarea spațială în special, aceea a lui „nicăieri", cu ajutorul căruia scriitorul creează un fel de „mister al locului" sau un „refuz de determinare" foarte propice fenomenelor magice. După prima conversație cu Celestino Yumí, Tazol dispare „nu se știe pe unde", iar puțin mai tîrziu „din piatră, niciodată nu s-a știut pe unde, ieși o voce foarte aspră" [1], aceea a demonului. În acest cadru, să notăm și importanța emotivă pe care o atribuie Asturias senzației de „a nu fi nicăieri". După pierderea, din cauza lui, a Catarinei, Yumí se definește prin reducere la acest sentiment fundamental. „De cînd ea s-a pierdut din vina mea, nu mai sînt nicăieri. Unde sînt? Nu știu. Nu știu". [2]

Nu mai insistăm asupra inversiunii ordinii spațiale — am dat un exemplu și un citat referitor la extravaganța arhitecturii *Tierrei-paulitei* —, ci vom arăta numai că timpul biologic suferă și el o răsturnare importantă, care se resimte de-a lungul întregii naratiuni. Celestino și Catarina, bătrîni la plecarea din Quiavicús, la sfîrșitul ciclului întîi, întineresc în cursul ciclului al doilea, în timpul ședерii la Tierrapaulita, se căsătoresc, sînt geloși, au ardori erotice, ca spre sfîrșit să apară el paralizat de o ceață magică, iar ea absentă, îndepărtată. Fantome ale lor înșiși, nu puteau muri decît îngropați sub dărîmăturile și prăbușirile cutremurului. Privite din altă perspectivă, din aceea a delirantului sacristan Jerónimo de la Degollación și a spectrului Mulatrei, aceeași scenă și același moment al cutremurului se dezagregă, se sfărîmă și se învălmășesc pînă a deveni ininteligibile. Paginile finale din *Mulata de Tal* probează că, episodic și justificat, Asturias poate fi

[1] *Mulata de Tal*, p. 14.
[2] *Ibidem*, p. 29.

la fel de frenetic și dizlocant ca cei care își propun să exhibeze aceste calități în mod constant, indiferent de necesitate psihologică și de finalitate artistică. Nu este cazul lui Asturias, pentru care divagația nu este un bun în sine, nu are valoarea unui scop, ci a unui mijloc, a unui instrument cu folosire limitată și motivată. În cazul finalului din *Mulata de Tal*, viziunea dislocantă, care afectează și organizarea spațiului și timpului, corespunde nu numai proiecției fantastice sub care este realizată narațiunea, mai ales în partea a doua a cărții, dar și momentului delirant (cutremur, moarte) în care se află personajele. Frenezia este, ca să zicem așa, funcțională.

CONDIȚIA UMANĂ

Am arătat în capitolul anterior că pentru romancierii tradiționali situarea omului în lume este un fapt neutru, lipsit de emoție existențială, bucurie sau durere, fericirea sau nefericirea urmînd să decurgă ca o consecință din întîmplările ulterioare, din desfășurarea *istorică* a existenței umane.

Poziția romancierilor actuali este, în această privință, cu totul diferită. În cea mai mare parte, naratorii de azi atribuie omului, prin simplul fapt că „el există acolo și atunci", o emoție primordială — în genere de culoarea tristeței — care premerge oricărei întîmplări sau acțiuni omenești. Și poate că „tristețe" este puțin spus. De obicei, este vorba de o adevărată desperare provenind din mărginirea lui „acolo și atunci" (situarea în lume) sau de o furie datorată reducerii la „el" (individualizarea celui situat). Oricare ar fi termenii cu care sînt denumite — *détresse, despair, Geworfenheit, orfandad* — aceste emoții sînt — repet — anterioare aventurii umane. Pentru Kafka și Beckett, de pildă, absurdul și oroarea universului precedă, pîndesc și înghit pe om ca o cursă, ca un labirint, ca un deșert monstruos. Și nefericirea omului nu este numai *a priori*, dar și inconștientă. Victimă nevinovată și dinainte desemnată, ființa omenească nu are nici măcar conștiința enigmaticului verdict care o condamnă. Refe-

rindu-se la esența vieții, Borges spune într-unul din poemul său *Una brújula* (O busolă):

> Mi vida no entiendo, esta agonía
> de ser enigma, azar, criptografía
> Y toda la discordia de Babel.

Omul este condamnat nu istoric, ci *ontologic*, în mod prealabil, iremediabil, de neînțeles.

Față de aceste poziții, Miguel Angel Asturias se caracterizează printr-o înțelegere cuprinzătoare și ascendentă, care culminează cu o viziune proprie a condiției umane. O înțelegere cuprinzătoare, pentru că romancierul, asemeni marilor realiști din secolul al XIX-lea, începe prin a privi și reprezenta omul în amplu plan storic, definindu-l în raport cu circumstanțele și procesele majore ale vieții sociale. O înțelegere ascendentă, fiindcă Asturias nu rămîne în istorie, ca tradiționaliștii, nu se mulțumește cu descrierea aventurii omului, ci se ridică în plan ontologic, căutînd, a fel cu romancierii moderni, primordiala emoție existențială. Spre deosebire însă de aceștia, Asturias nu conferă situării în lume un semn negativ, ci unul pozitiv; pentru el existența nu are drept corolar desperarea, ci aspirația spre plenitudine, bucuria. Există, într-adevăr, în personajele lui Asturias o primordială afirmare a vieții, o exuberanță și o putere de a fi dătătoare în mod firesc de bucurie, dar este o bucurie care, amenințată continuu, trebuie continuu apărată sau cucerită. În necesitatea acestei lupte neîncetate constă tragismul, dar și demnitatea condiției umane. Antropologia lui Asturias este lucid și curajos deschisă: omului nu îi este garantată, dar nici refuzată *a priori* armonioasa integrare în univers, plenitudinea. Condiția umană nu este dată, ci creată prin efort și depășire continuă. Omul se face pe sine și ca atare umanul depinde numai de uman.

Cum este înfățișată condiția umană de către Asturias în narațiunile sale realiste, cele care situează pe om în plan istoric?

De la început trebuie relevată abundența fenomenologiei sociale, bogăția și diversitatea faptelor în care se concretizează condiția umană. Astfel, în trilogia bananieră prepotența și voracitatea trustului monopolist se exercită în nenumărate forme asupra întregii țări și de-a lungul mai multor decenii. În *El Señor Presidente*, dictatorul montează cu aberativă cruzime și perfidie un sistem monstruos care cuprinde tentacular instituții și activități, oameni și grupuri, șoapte și gînduri. *Week-end en Guatemala* urmărește invadarea unei țări într-o multiplicitate de aspecte — fapte și personaje — definitorii pentru brutalitatea sîngeroasă a agresiunii.

La varietatea circumstanțelor care afectează condiția umană, se adaugă varietatea reacțiilor față de aceste circumstanțe. Răspunsurile la „provocările" [1] istoriei variază de la pasivitatea din *El Señor Presidente* (un fel de paralizie a spaimei, întreruptă doar de răsmerița involutară și eșuată a generalului Canales și de intențiile revoluționare ale studentului) pînă la lupta conștientă, organizată și victorioasă, dusă împotriva spolierii și silniciei din *Los ojos de los enterrados*. Între ele există forme intermediare, un fel de protest în scară. Pe treapta inițială aflăm sacrificiul magic, individual, de elevație morală, dar fără valoare practică, de tipul acelor săvîrșite de Hermenegildo Puac din *Viento fuerte* și de Mayarí din *El Papa Verde*. Asemănătoare, dar ancorate în istorie, nu în mit, ne apar actele tot individuale, tot ineficiente, dar dîrze, eroice prin care țăranii indieni se împotrivesc la răpirea pămînturilor sau acțiunilor încă nelămurite, dar colective și violente, ale muncitorilor de pe plantații.

Tratarea circumstanțială a confruntării dintre condiția umană și primejdiile sociale care o amenință ridică prin ea însăși anumite probleme pe care fiecare artist, dacă izbutește să creeze o operă autentică, viabilă, trebuie să le rezolve într-un fel oarecare.

[1] Folosesc acest cuvînt ca un echivalent al termenului lui Toynbee: *challenge*, în sensul de stimul, problemă la care omul trebuie să răspundă, v. supra p. 12.

Prima dificultate stă în caracterul *contingent*, lipsit de necesitate al circumstanței; într-adevăr, dacă amenințarea socială a condiției umane este întîmplătoare, răspunsul acesteia nu mai este revelator. Asturias soluționează această greutate a tratării istorice prin mai multe mijloace. Unul din ele este intensitatea de trăire, vehemența emotivă pe care le dobîndesc circumstanțele în arta narativă a scriitorului. Se poate ca regimul de teroare instaurat de Domnul Președinte să fie un caz contingent, dar Asturias aduce această contingență în stare de incandescență, cu un efect arzător, de fier roșu. Alt mijloc este acela de adîncire a semnificației circumstanțelor. Acest efect de profunzime este cu deosebire vizibil, de pildă, în moartea lui Miguel Cara de Angel în temniță: uciderea unui om este aici dublată de o încercare de ucidere mai adîncă a încrederii în om. În sfîrșit, alt mijloc — cel mai potrivit pentru a descoperi *totuși* un mers necesar în circumstanțele contingente — îl constituie ordonarea acestora în mari ansambluri semnificative, apte de a exercita un puternic impact asupra condiției umane: exploatarea economică împinsă pînă la înrobire și mizerie, puterea dictatorială bazată pe teroare și crimă, invazia exterminatoare. Față de aceste imense și strivitoare structuri ale dezumanizării, răspunsul ființei umane nu se poate să nu reveleze valorile pe care își propune să le apere, nu se poate să nu fie semnificativ. Într-adevăr, opoziția la circumstanța neumană se dovedește a izvorî din necesitatea libertății și demnității persoanei omenești. Sînt indicații axiologice prețioase pe care Asturias le scoate din fenomenologia socială, dar care sînt valabile nu numai în plan istoric, ci — cum vom vedea — în plan ontologic.

A doua dificultate rezidă în caracterul *fragmentar* al circumstanței, în faptul că ea nu este în măsură să acopere decît parțial aria condiției umane. Această caracteristică inerentă tratării circumstanțiale se reflectă în romanele realiste ale lui Asturias în aceea că densa frondozitate faptică despre care am vorbit nu se repartizează în mod egal asupra tuturor componentelor condiției umane. Dintre cei trei termeni esențiali ai destinului omenesc

— dorința de plenitudine, primejduirea ei și speranța reintegrării armonioase în existență — Asturias stăruie, în plan istoric, asupra termenului al doilea, negativ, asupra primejduirii umanității din om, asupra nefericirii. Am arătat mai înainte că romancierul intensifică și diferențiază totodată această nefericire, investigîndu-i formele și izvoarele: spolierea, asuprirea, violența. Problema este însă dacă autorul izbutește și să depășească acest termen, dacă vede dincolo de etapa primejduirii. El va face acest lucru în romanele cu dominantă imaginară care vor oferi o completă viziune antropologică. Dar în romanele realiste, în plan istoric? În genere, ceea ce a fost înainte de instituirea formelor sociale de nefericire nu este obiect de narațiune. Există numai în *Week-end en Guatemala* o referință la o îndepărtată situație din trecut, cînd țăranii indieni erau stăpîni pe pămînturile lor, cu drepturi confirmate pe pergamente regale. Iar în trilogia bananieră, anterior penetrației monopoliste, exista o situație destul de departe, și ea, de plenitudine: mica proprietate mizeră și închistată. Și totuși primul termen al condiției umane, bucuria primordială de a fi, există implicit, licărește ca o lumină bună în sufletele simple, leale, generoase ale oamenilor din popor, mai ales în acelea ale țăranilor indieni, precum și în simțul dreptății și în onestitatea unor intelectuali. [1] Desigur însă, în romanele realiste, această componentă nu are rang și importanță ontologică. Termenul al treilea, speranța, se bucură de mai multă atenție și ocupă mai mult loc în narațiune. În repetate rînduri, omul este definit prin speranță, uciderea speranței fiind considerată cea mai gravă crimă împotriva umanității. De aici atrocitatea finalului din *El Señor Presidente*.

[1] În *El Señor Presidente*, această bucurie de a fi brusc curmată de atrocitatea socială caracterizează personaje ca Niña Fedina, „hoțul cinstit" și călăuza generalului Canales în trecerea frontierei. În *Week-end en Guatemala* sînt admirabile prin umanitatea lor figurile țăranilor indieni: *El Bueyón*, Diego Hun Ig, Tiburcio Sotoj. În trilogie, pe lîngă figura aparte a americanului filantrop Lester Mead, apare cu rol hotărîtor învățătoarea Malena Tapay, precum și profesorul Pedrafiel, preotul din Cerropóm etc.

Hrănirea speranței dintr-un amestec de mit străvechi justiciar și de ideal politic modern — *pan y libertad para todos* (pîine și libertate pentru toți) — constituie finalul romanelor sale realiste și ultimul termen al situării omului în istorie.

Romanele și narațiunile dominant imaginare prilejuiesc ridicarea în plan ontologic și căutarea emoției primordiale corelate cu existența umană. Am arătat că pentru Asturias această emoție provine din afirmarea omului, a puterii și a bucuriei de a fi. În *El Alhajadito* — narațiunea onirică pe care am situat-o la începutul seriei povestirilor imaginare — acest „da" spus vieții de a început este prezent în mod explicit în episodul călătoriei pe mare, în forma năzuinței, solemn exprimată, spre o existență fericită, ferită de rău — *¡ Párroco, nosotros quisieramos ser felices que no existiera el Diablo!* (Párroco, noi am vrea să fim fericiți, să nu existe diavolul!) —, iar în litania din aceeași parte a doua se invocă ajutorul divin împotriva falsului curaj al celor care disprețuiesc viața: „Nu îngădui, Doamne, să admirăm vitejia celor care disprețuiesc viața" [1]. Și, totuși, această aspirație spre fericire, esențială condiției umane, este situată mai degrabă în trecut, în amintirea paradisului care „a fost și el amintirea altui paradis" [2], sau în viitor, în așteptarea ca „acea navă fără stăpîn să ne ducă la împlinirea bietelor noastre visuri" [3]. În prezent, existența umană apare amenințată și umilită. Amenințarea morții, pendinte în tot cursul povestirii, este o amenințare de fiecare clipă, căci, se spune în litania citată, „de cînd ne-am născut sîntem bolnavi de moarte" [4].

Există de asemenea amenințarea de a uita „cerul" — omenia — și de a lăsa lumea din afară a lucrurilor, a brutalității și asupririi, să ocupe „universul intim al unei persoane" [5]. Cei care pierd puterea de a visa sînt cu deosebire amenințați de primejdia aceste

[1] *El Alhajadito*, p. 95.
[2] *Ibidem*, p. 100.
[3] *Ibidem*, p. 89.
[4] *Ibidem*, p. 95.
[5] *Ibidem*, p. 93.

invadări „reificante", cum se spune astăzi. Condiția umană unește deci plenitudinea cu piedicile și pericolele care îi sînt conaturale. În *El Alhajadito* există presărată un fel de pulbere a tristeții — o „cenușă de lună", cu termenii îndrăgiți de autor — care face ca accentele să cadă diferit pe cei doi termeni ai condiției umane: aspirația spre plenitudine este presimțită, în timp ce primejduirea ei este simțită. Între ele există totuși posibilitatea unui echilibru și speranța unei soluții — al treilea termen, deci — prin acțiunea visului, conceput nu ca o înșelare a omului, ci ca o putere a lui.

Căutînd determinări noi pentru emoția existențială cauzată de aflare în lume, observăm că în *Maladrón* răzbate de asemenea acceptarea *ab initio* a existenței, el *afán de ser* („dorul nemărginit" de a fi), fie sub forma indirectă de refuz vehement al morții, ca în strigătul din ceremoniile de conjurare a cutremurelor [1], fie direct în sentimentul că magnificența naturii transformă ființa într-o neasemuită desfătare, „en supremo, indefinito deleite" [2]. Descrierea lumii mitice a indienilor din Guatemala de acum patru sute de ani lasă însă să se întrevadă și un grad mai înalt al bucuriei de a fi decît simpla jubilare vitală. Ceea ce strică frumusețea și ordinea lumii magice este intervenția brutală și destructivă a ființelor venite de peste mări, a spaniolilor; fără ea, magia ar fi continuat să asigure o armonioasă integrare în existență. Un aer de puritate eroică, o vagă reminiscență paradisiacă plutește înlăuntrul cercului magic care înconjoară această lume mitică. Dar ca și în *El Alhajadito* (și încă mai dramatic decît acolo), în *Maladrón* accentul nu cade pe plenitudinea potențială a condiției umane, ci pe primejduirea ei reală, pe pierderea ei. Echilibrul primordial e răsturnat cu violență, cercul magic e rupt brutal și în locul lui se propune fără succes o mitologie degradată — omul nu mai este făcut din alimentul sacru, porumbul, ci din noroi netrebnic — personificată

[1] ¡No queremos morir tragados por la tierra! Este su primer pensamiento, la súplica esencial de los nativos. (*Maladrón*, p. 57)
[2] *Maladrón*, p. 168.

nu de crucificatul visător și iluzionat, ci de crucificatul cinic, de banditul care nega totul.[1] Marele merit al scriitorului în acest roman stă în a fi simțit necesitatea de a nuanța atît plenitudinea cît și curmarea ei, de a fi reușit să descifreze în starea paradisiacă inevitabile sensuri dezagregatoare și în degradare posibilitatea de depășire și răscumpărare. Necesitatea de a ieși din mitul și magia comunității indiene este susținută cu puternice accente de „reducere realistă" de însuși șeful ei, Baibilbalán, pentru care totul, religie, înțelepciune, tehnică, armată, trebuie să se întemeieze numai pe uman și să depindă numai de el. Nevoit a pune problema războiului în termeni reci de organizare a puterii și de eficiență tehnică, Baibilbalán strigă, în mijlocul protestelor mulțimii și a vracilor care îl vor destitui și exila, că:

> sólo existe la realidad, que no hay dioses que valgan, magia que sirve, adivinaciones que no sean falaces, encantamientos que no sean engaños. (*Maladrón*, p. 42)

Așa cum paradisului îi este inerentă căderea, lumea mitică — sugerează eroul lui Asturias — închide în ea un sfîrșit inevitabil, ea trebuie să se termine o dată și o dată cu amurgul zeilor și cu autonomia omului. Pe de altă parte, violența distrugătoare a conchistadorilor definește în *Maladrón* un moment istoric, dar nu o permanență umană. Aceasta e reprezentată mai degrabă de soldații spanioli, care, căutînd trecerea spre Pacific, se abat de la *conquista*, sînt opozanții bănuiți și condamnați. Ei caută soluții de înlocuire pentru o religie care li se pare „paparrucha idealista" — scornire și pălăvrăgeală idealistă —, precum și pentru o glorie care se vădește însîngerată, josnică. Nu reușesc să găsească decît tot o mitologie — cultul îndoielnic al lui Maladrón — și tot un miraj — trecerea nu există —, dar trebuie recunoscut că neliniștea și curajul căutării le înnobilează chipurile aspre și hirsute. Figura tîlharului răstignit, evocat în presupusa sa existență de filozof

[1] *Maladrón*, p. 173.

materialist din vechea Iudee, dobîndește un fel de grandoare a negației, iar locul de întîlnire a oceanelor capătă și el culorile unui ideal apt de a da sens vieții și chiar jertfirii vieții. *Si llegara a morir* — spune unul dintre „căutători" — *muerto seguiría buscando bajo la tierra lo que vivo no encontré.*[1] (De-o fi să mor, chiar mort voi continua să caut sub pămînt ceea ce viu n-am găsit.) Coborîte în istorie, cele două componente ale condiției umane — plenitudinea și primejdia — manifestă, prima, o tendință de coborîre, a doua, una de ascensiune, ambele rezultat al acțiunii umane. *Maladrón* este un roman al ruperii și rătăcirii, al primejduirii existenței omului prin circumstanța istorică, dar totodată el sugerează o mișcare de apropiere a termenilor și de compensare a opoziției lor, o mișcare datorită căreia devine posibilă o întîlnire între fericirea care se pierde și nefericirea care se răscumpără. În economia cărții există chiar două puncte unde are loc o astfel de întîlnire: sînt cele două personaje — tînăra indiană Tilic-Ic și copilul ei cu spaniolul Antolinares — cărora scriitorul, în mod abil și semnificativ, le lasă sfîrșitul în alb, neterminat. Se păstrează deci în roman posibilitatea de a reface integrarea existențială printr-o dialectică în care factorul hotărîtor nu mai este visul, facultatea care se complace în propriile viziuni, ci efortul uman, acțiunea inserată în istorie.

Aspirația spre fericire este păstrată și în *Hombres de maíz* ca emoție existențială primordială, dar este situată într-o atmosferă mitică cu noi determinări față de *Maladrón*. Afirmarea vieții se vădește pe de o parte în lupta magică a războinicilor lui Gaspar Ilóm, iar pe de alta în căutările „tecunelor" — femeile care fug în lume. Și fuga și urmărirea sînt impregnate de puternice elemente mitice (metamorfoza lui Nicho Aquino, piatra Mariei Tecún). Primejduirea fericirii, riscul, cum spune Asturias, își precizează caracterul social. El nu mai vine dintr-o împrejurare istorică excepțională, dintr-o furtună care, oricît de pustiitoare, este prin natura ei însăși trecătoare, precum *conquista*, ci dintr-o alcătuire

[1] *Maladrón*, p. 32.

socială durabilă care opune pe asupritori — fie că e vorba de speculatori *(los maiceros)*, fie de bogați (Machajón) sau militari (colonelul Godoy) — păturilor populare (indienii lui Gaspar Ilóm, argații, cărăușii, țăranii săraci ca Goyo Yic). Sciziunea este abia la început, schițată, dar grăitoare. Situația aceasta a trecut, așa cum am văzut, în romanele realiste, în care fericirii umane nu îi este corelat un risc existențial — moarte, reificare — ci o nefericire circumstanțială, socială. Ca atare, este posibilă restabilirea prin luptă a unei integrări armonice în existență. Condiția umană se poate reface prin efortul pe care înfrîngerea îl face nu imposibil, ci necesar. Această schemă, subiacentă narațiunii, se află acoperită de eflorescența mitică din primele episoade (moartea și răzbunarea), precum și de patetismul căutătorilor din a doua parte a romanului. Spre deosebire însă de *Maladrón*, unde căutarea unui loc misterios se însoțea de o mitologie degradată, de cultul pentru tîlharul răstignit, în *Hombres de maíz* fuga și urmărirea soțiilor necredincioase au demnitatea neștirbită a dramei umane. O dramă în care Asturias face să intre o bogăție de motive, filigranate, în texte de înaltă calitate poetică: dorința evaziunii din cotidianul meschin, presimțirea altei, mai puternice iubiri, nevoia de a consuma aventura, tentația de a se pierde pe un drum necunoscut — din partea „tecunelor" care părăsesc; mîndria rănită, pustiul absenței, urma de foc a mîngîierilor de dragoste, nevoia arzătoare de a reface unitatea pierdută, din partea celor părăsiți. Semnificativ mi se pare de asemenea și mai ales sfîrșitul căutărilor. Goyo Yic care, vindecat de orbenie, vede ceea ce nu vedea înainte, reușește să găsească ființa visată, dar plătește reușita cu descoperirea unei femei îmbătrînite, nu frumoase, care este totuși cea necesară împlinirii circulare a destinului. Nicho Aquino, care acceptă riscul dedublării în animal, rămîne prins în această alternanță om-coyote și nu mai găsește pe fugara dorită. Ajunge amantul și apoi moștenitorul unei străine — Dona — și al hotelului ei cu șaisprezece mii de șobolani. Sînt cele

două sfîrșituri pe care Asturias le asignează căutării izvorîte din neliniștea cărnii, căci, după scriitor, „la carne también es tecuna":

> La carne tiene probada la bebida de emigrar, polvo con andadito de araña y tarde o temprano ella también emigra como estrella fugaz, como la esposa huyona, escapa del esqueleto que le tocó estar fijamente por una vida, se va, no se queda, la carne también es tecuna. (*Hombres de maíz*, p. 881)

Carnea este atrasă, și ea, de „migrația universală". Posibilitatea pierderii, dialectica primejduirii și a depășirii ei afectează deci nu numai finalitatea esențială a condiției umane, năzuința spre plenitudine, dar și fiecare act și acțiune care tind la realizarea ei. Riscul e general și permanent și tocmai de aceea dă măsura valorii umane.

Atît în *Maladrón* cît și în *Hombres de maíz*, plenitudinea din lumea mitică era mai mult presupusă decît explicată. Comunitatea adîncă cu natura și integrarea armonioasă în viața comunității rezultau implicit, fie din poezia limbajului, fie din eroismul acțiunii, dar elemente mai concrete nu puteau fi găsite ușor. *El espejo de Lida Sal* le oferă explicit, în formulări admirabile și ca frumusețe artistică și ca adevăr uman. O primă determinare a plenitudinii se efectuează la nivelul comun, al celor mulți. Pentru ei plenitudinea înseamnă *luz buena*, lumina bună care rupe lanțul realului, dă strălucire și bogăție vieții [1] și permite, prin suspendarea timpului, un fel de nemurire. „Și te bucuri, te bucuri de ea, între două infinituri, clipă în care încetezi să mai fii muritor, în care moartea nu poate ‚veni" [2]. Pentru cei puțini care mai mult decît bunătățile vieții caută bunătatea ei, sensul ei profund, locul și modul transformării ei în minune continuă, pentru aceștia plenitudinea înseamnă cercetare și creație. Asemeni lui Utuquel, „mestecător de lună", adică poet, sau lui Nana la Lluvia, sculptor în cristal de rocă, ei caută, în termeni metaforici, locul „adonde el sol levanta sus

[1] Povestirea *Juanantes el encadenado.*
[2] *El espejo de Lida Sal*, p. 33.

estandartes". Ei se îndreaptă, trecînd dincolo de „poarta calendarelor", spre divina Ixmucané, zeița porumbițelor absenței [1]. Cele trei povestiri simbolice, *Leyenda de la máscara de cristal* (Legenda măștii de cristal), *Leyenda de las tablillas que cantan* (Legenda tăbliţelor care cîntă) și *Quincajú*, toate, în formă de parabolă acoperită de luxurianță imaginativă, dezvoltă tema creației artistice ca forma cea mai înaltă a existenței umane, ca expresie perfectă a plenitudinii. Magia creației constă în a surprinde invizibilul, în a capta inefabilul. Astfel, Utuquel luptă „în veghea căutătoare, obsesivă, divinatorie, pînă întîlnește putința figurii în mișcare, a simbolului prins în temnița hieroglifului și a celui lăsat liber în ochii aerului". Pe „tăbliţele care cîntă" el vrea să scrie poemul „care ar înceta să mai fie ceață adormită în semne împietrite, pentru a se preface în ploaie de mituri și constelații" [2]. Revelînd misterul și minunea vieții, făcîndu-le vizibile celorlalți, creatorul care trăiește plenar capătă funcție și demnitate demiurgică. Vorbește Quincajú: „Zeii, ființele, lucrurile, nu pot să rămînă așa, fără ca eu să le ordonez, să le dau puterea de cuprindere, în lumină, în mister, în umbră, în cuvîntul mistuitor." [3] Iar dacă s-ar obiecta că acest admirabil pasaj conferă poetului doar demnitatea de ordonator al lumii, prescriindu-i funcția de a da măsura realului și irealului prin expresie, putem aduce altă dovadă de text în favoarea nu numai a creației demiurgice, dar și în favoarea continuării, a reeditării de fiecare clipă a acestei creații. E vorba de afirmația greierului (= a artistului) că el susține bolta peșterii (= a lumii), care, fără cîntecul lui, s-ar prăbuși peste tigri. [4] Moștenitoare a mitului care, reiterînd acțiunile genezice primordiale, menținea ordinea universului, reîmprospăta puterea de a ființa, creația artistică re-creează cu fiecare act al ei cosmosul, lumea ca existență și podoabă. O re-creează pentru conștiința umană, pentru comunicare

[1] Povestirea *Quincajú*, p. 80.
[2] *Leyenda de las tablillas que cantan*, p. 95.
[3] *El espejo de Lida Sal*, p. 87 (povestirea *Quincajú*).
[4] *Quincajú*, p. 83.

cu ceilalți și totodată pentru plenitudinea făuritorului de frumusețe. O astfel de plenitudine servește mai ales ca exorcizare a morții. Quincajú dorește, ca un țel suprem, să treacă dincolo de poarta calendarelor „pentru ca oasele lui să nu se umple de tăcere, ci de muzică, pentru ca oasele lui să fie tăiate și prefăcute în flaute". [1]

Așadar, chiar ascunsă, dar bănuită, chiar nevăzută, dar dorită, chiar nepovestită, dar simbolizată, puritatea, ca aspect al fericirii, există. Există în cadrul aceluiași proces care îl preocupă permanent pe Asturias: integrarea armonică a omului în existență, primejduirea și refacerea ei. Rînd pe rînd, în plan istoric și ontologic, romancierul a cercetat toate componentele condiției umane. A înfățișat deci nu numai aspirația spre plenitudine, dar și riscul de a o pierde prin moarte sau reificare, prin violență sau degradare, prin circumstanță istorică sau condiții sociale. A scrutat încă mai atent posibilitatea unei soluții de refacere, de confirmare și de împlinire a umanității prin puterea visului, prin îmbinarea mitului generos cu acțiunea practică, prin creație artistică.

Toată această construcție se întemeiază pe acceptarea vieții în forma individualizată a ființei umane. În *Mulata de Tal* însă, Asturias pornește de la altă premisă antropologică. În acest roman, căruia nu i s-a acordat toată atenția meritată, se afirmă voința umană de a fi în forma fantasticului, și anume în *toate* formele posibile. O imensă dorință de a încerca toate modalitățile existenței — piatră, arbore, rîu, pasăre, om — susține și explică alaiul metamorfozelor și miracolelor de care e plină fiecare pagină a cărții. Răul, în viziunea creată de acest *afán de totalidad*, constă în a tăia legăturile omului cu universul și a-l separa de ceilalți oameni, de restul umanității, iar plenitudinea înseamnă solidaritatea cu omenirea, refuzul existenței individualiste, meschine, egoiste:

> Los hombres verdaderos, los hechos de maíz, dejan de existir realmente y se vuelven seres ficticios, cuando no viven para la comunidad... ¡Plan-

[1] *Quincajú*, p. 85.

tas, animales, astros ... existen todos juntos, como fueron creados! A ninguno se le ha ocurrido hacer existencia aparte, tomar la vida para su uso exclusivo, sólo al hombre que debe ser destruído por su pretender existir aislado, ajeno a los millones de destinos que se tejen y destejen alrededor suyo. (*Mulata de Tal*, p. 162)

Desigur — și aceasta este concluzia investigării lui Asturias asupra condiției umane — se propune solidaritatea cu o totalitate *umană*, la nivelul căreia plenitudinea înseamnă, cum am văzut, conștiință și creație. Peregrinările în căutarea ei sînt — *Mulata de Tal* o dovedește cu uluitoare efervescență artistică — nesfîrșite și neînchipuite.

CONSTRUCȚIA ȘI TEHNICA NARATIVĂ

CREAREA PERSONAJELOR

Cu oarecare simplificare, inerentă formulelor generale, se poate spune că romanul ființează prin acțiune, dar excelează prin personaje. Acest gen narativ se constituie o dată cu integrarea faptelor într-o serie temporală pe care romancierul o povestește, dar numai datorită creării de personaje pline de viață și de semnificație dobîndește virtuțile care i-au asigurat valoarea și rangul înalt în literatura modernă. Mă refer la capacitatea de largă cuprindere a romanului — tipologia umană pe care o poate capta și elabora artistic este nelimitată — și la extraordinarul „impact" pe care îl au, prin bogăția sensurilor și prin exemplaritate, ființele plăsmuite de romancier. Desigur, legătura dintre cele două elemente componente ale romanului este strînsă și indisolubilă, de vreme ce orice fapt trebuie să aparțină cuiva — ceea ce înseamnă că acțiunea se adună în personaje, — și orice personaj se exprimă — direct sau indirect, sincer sau simulat — în faptele lui. Acțiunea, cum se spune, caracterizează, dezvăluie caracterul personajelor. Nu este însă mai puțin adevărat că romancierul poate exprima și defini ființa umană și în alte chipuri mai adînci și mai revelatorii decît prin gest, mișcare sau faptă. Marile creații din domeniul romanului depășesc categoric întîmplarea, trec dincolo de fapte — cel puțin de fapte privite în aspectul lor imediat, concret. De aceea capodoperele genului se numesc *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, și nu „Pățanii cu morile de vînt și cu turmele de oi", *Madame Bovary*, și nu „Plictis și adultere în provincie", *Frații Karamazov*, și nu „L-au ucis într-o noapte".

Chiar dacă hotărîm să concepem romanul ca o succesiune de revelații pe paliere eșalonate în adîncime, primul palier fiind dat de întîmplare (acțiune), al doilea de oameni (personaje) și al treilea de valori (viziune despre lume și destin uman), importanța personajului nu se diminuează: el rămîne scopul acțiunii și originea valorilor, purtătorul și săvîrșitorul lor. Spre el converge viața și el o înnobilează prin zbatere și dezbatere, prin gîndirea și împlinirea unui ideal.

Prin om și datorită lui se întîlnesc, se confruntă și eventual se integrează zona reală și zona axiologică a existenței. În mod corespunzător, în planul operei literare, romancierul asigură prin personaj legătura dintre organizarea acțiunii și viziunea asupra lumii și condiției umane, dintre realul, dar și idealul imaginat. Această situație proprie personajelor este clar perceptibilă în arta narativă a lui Miguel Angel Asturias și de la ea vom porni în analizele capitolului de față.

Prima clasificare a personajelor create de romancier se va întemeia pe dualitatea care le solicită: pe de o parte realitatea, pe de alta visul, mitul și fantasticul, dualitate care reflectă opoziția mai generală, indispensabilă spiritului și fructuoasă prin mișcarea dialectică pe care o generează: opoziții dintre dat și imaginat. Voi deosebi, sub acest raport, personaje de dominantă reală și personaje de dominantă imaginară: onirică, mitică sau fantastică, încercînd să explic vigoarea unora și farmecul altora. Voi privi apoi ființele plăsmuite de romancier prin prisma funcției artistice pe care o îndeplinesc înlăuntrul operei narative și voi deosebi, din acest punct de vedere, personaje situaționale, ideologice și caracteriale, la care se vor adăuga, ca o categorie aparte, figurile pitorești. În sfîrșit, pătrunzînd în procedeele de construire a personajelor, voi analiza tehnica de caracterizare a lor folosită de Asturias: descriere (portret fizic și fixare în peisaj), narațiune (comportament), dialog (limbaj formulat), introspecție (procese sufletești), comentariu. În concluzie, crearea personajelor lui Asturias va fi

raportată la procesul general de transformare a personajelor în romanul modern.

Prima problemă care se pune, așadar, în legătură cu crearea personajelor lui Asturias este aceea de a le determina în *substanța* lor, de a stabili regiunea existențială din care cresc, planul în care se desfășoară. Ele pot fi ordonate deci într-o primă clasificare potrivit distanței în care le situează autorul față de real, potrivit dependenței în care le pune față de elementele date ale existenței.

Personajele care vădesc cea mai redusă distanță — tinzînd spre zero — și cea mai mare dependență sînt cele *reale*, aflate aproape toate în romanele care compun trilogia bananieră, în *El Señor Presidente* și în *Week-end en Guatemala*. Și invers: cea mai mare parte a personajelor din aceste narațiuni sînt create în cadrul realității, trăiesc în ea și prin ea. Prin numărul lor și prin spațiul narativ pe care îl ocupă, ele domină, dar nu epuizează capacitatea de creație a romancierului. Ușurința și inventivitatea pe care le dovedește Asturias în înzestrarea eroilor săi cu stări civile credibile, cu biografii semnificative, îl situează printre marii creatori de ființe fictive, dar cu o încăpățînată voință de viață și de independență față de autor.

Cum există personajele reale ale lui Asturias, în ce constă realitatea lor? Raportate la exemplul clasic al lui Balzac, scriitorul prolific, truculent, pletoric, care și-a dotat creaturile mai ales cu ponderea și densitatea realității, personajele lui Asturias asumă, dintre atributele realității, nu atît masivitatea și greutatea, cît relieful și vigoarea. Ele sînt vehement reale și impresia de intensitate existențială pe care o fac asupra cititorului se datorează unei îndoite cauze asupra căreia trebuie stăruit.

În primul rînd, personajele reale create de Asturias vădesc o neobișnuită *pasiune de a fi*, un atașament vibrant, frenetic față de propriile lor determinări. Ele cred în ele cu ardoare, nu-și caută și nu-și pun la îndoială identitatea. Geo Maker Thomson este el, adică „pirat pe mări de sudoare și lacrimi" cu nedezmințită frenezie. Frenezia durează cincizeci de ani și îl duce de pe vaporașul mizer

cu care sosește, sărac lipit, pe țărmurile Guatemalei, la conducerea și proprietatea giganticului trust de exploatare a bananelor și la titlul — orice magnat financiar trebuie să aibă unul — de „El Papa Verde". Domnul Președinte este el însuși, adică un dictator sinistru și infam, în mod paroxistic, atingînd un fel de limită superioară a pasiunii de a fi. Chiar personajele episodice, de importanță redusă, manifestă aceeași intensitate existențială, de pildă doctorul Barreño, care este cinstit, timid și neajutorat, cum nu se poate mai mult, la superlativ; agentul Vázquez e total și iremediabil ticălos; maiorul Farfán, o canalie perfectă.

În al doilea rînd, vigoarea personajelor reale se datorează unei *pasiuni de a se integra* în mediul înconjurător, atașamentului față de determinările rezultate din relațiile lor cu ambianța. Această fixare în realitate îmbracă diferite forme; personajele apar, succesiv sau simultan, ca integrate în ansambluri formate din obiecte, acțiuni sau semnificații. Cea mai comună este fixarea printre lucruri, tenace și adîncă, o adevărată *înșurubare în obiecte*. Astfel, procurorul militar din *El Señor Presidente* aparține — și dacă am vrea să-l despărțim ar trebui smuls — decorului mizer, uscat și prăfuit în care trăiește: biroul de procuror, hîrtiile, servitoarea murdară. Doña Chon, grasă, vulgară și acoperită de bijuterii false, este la fel de identificată cu lucrurile ei, cu luxul murdar și ieftin al bordelului a cărui proprietară este. Masacuata nu poate fi închipuită — și-ar pierde tot relieful! — în afara sărăciei pitorești, ușor umoristice, a cîrciumii din Tustep. Alteori, personajele sînt integrate la fel de viguros, dar nu într-un decor de lucruri, ci de *acțiuni*. Pregnanța personajului Adelaido Lucero se datorează, aproape în întregime, tabloului inițial din *Viento fuerte*, în care apare cufundat în truda și osteneala șantierului. În sfîrșit, personajele pot fi fixate într-un *complex de semnificații*, precum Tabío San, Malena Tabay, profesorul și preotul din *Los ojos de los enterrados*, pe care romancierul îi „prinde" în discuțiile lor de idei.

Impresia de puternică realitate pe care o dau personajele din categoria analizată acum vine nu numai din pasiunea lor de a fi

și din fixarea în ambianță, ci și din *diversitatea modului de viață*. În *Viento fuerte* apare deosebirea dintre existența comodă, dar artificială, tehnicizată și separată de lume, a personajelor americane și existența băștinașilor, grea, primejduită, dar umană:

> Lo artificioso de nuestro vivir fuera de ese mundo mágico de flores y aves — decía mister Pyle — nos hace sentirnos aquí siempre sobrepuestos... En cambio, Leland, esta otra gente vive — repitió — vive, y si es buena, es buena y si es cruel, es cruel. Nosotros no somos ni buenos ni malos, simplemente máquinas. (*El viento fuerte*, p. 26)

Prima modalitate e reprezentată de grupul funcționarilor care conduc exploatarea bananieră: incolorul John Pyle, veștejitul Carl Rose, cartoforul Ernie Walker, mohorîtul mister Kobler cu năbădăioasa lui soție, nefireasca pereche Nelly Alcantara și campioana de tenis Tury Duzin. Împărțindu-și timpul între muncă rutinară, băuturi îndobitocitoare și amoruri nenaturale, prizoniere ale unui mod de viață mașinal, mecanic, personajele acestea au vidul interior și mișcările automate ale unor marionete. Personajele autohtone, creoli sau indieni, trăiesc mai bine sau mai rău— și de cele mai multe ori acest rău înseamnă sărăcie sau chiar mizerie — dar sînt vii: cunosc sudoarea, lacrimile și surîsul; simt căldura și ploaia, sînt capabile de vis și revoltă. Căsătoria lui Adelaido și a Rosaliei, cu factura ei picarescă și cu aerul de șotie mai voită, mai nevoită; bolile și zdrobirea trupurilor în munca istovitoare; strămutarea nevoilor în altă parte, pe tren, cu banii cusuți în haină; cîntecele la chitară și arestările arbitrare cu rezultatul nedorit al unei vizite în capitală; vîntul pustietor care ucide, în final, tocmai pe Leland și Mead, prietenii indienilor, toate întîmplările din *Viento fuerte*, bune și rele, respiră autenticitatea protagoniștilor lor, autenticitatea modalității indiene de existență.

Pe măsură ce cititorul înaintează în trilogia bananieră, altă deosebire în modalitatea de a exista se impune și trece înaintea opoziției „mecanic-autentic". Mă refer la deosebirea dintre personajele conformiste, pentru care realitatea este puterea stabilită lîngă care rămîn, acceptînd neajunsurile și viciile ei sau chiar pro-

fiind de ele, și personajele inconformiste, care doresc o schimbare în bine și luptă pentru o realitate viitoare, prospectivă, mai dreaptă, mai umană. În *Viento fuerte*, deosebirea abia se face simțită. Personajul important, milionarul filantrop american Lester Mead sau Stone, este un inconformist în forma idealistului umanitarist, dar nu știu dacă destul de real și convingător; conformiștii interesați în continuarea autorității și bogăției sînt simple apariții: directorul de ziar, agenții și complicii trustului. Deosebirea „conformist-inconformist" nu este nici generalizată, nici prea operantă: ea nu se aplică, de pildă, bunului și simpaticului Adelaido Lucero, care nu intră nici în rîndurile susținătorilor ordinii, nici în acelea ale doritorilor de schimbare. În schimb, în *El Papa Verde*, acceptarea sau refuzul nedreptății creează două categorii de personaje deosebite pînă la antagonism. Conformiști beneficiari ai strîmbătății sînt brutalul comandant al portului, doña Flora, apriga moșieriță care se va căsători cu logodnicul fiicei sale, agenții mărunți ai ordinii, ca primarul Pascual Díaz, și desigur cei care participă la activitatea trustului sub diferite forme: acționari, senatori, avocați. Modul lor de viață este realist în sensul de pozitiv, utilitar, egoist, lipsit de scrupule, la nevoie cinic, agresiv. De cealaltă parte, inconformiștii se transformă în protestatari capabili de sacrificiu, ca Mayarí, sau de împotrivire ca Chipo-Chipo, dar despre ei va fi vorba în cadrul analizei personajelor onirice. Abia în ultimul volum al trilogiei, în *Los ojos de los enterrados*, apar inconformiștii combativi, cei care luptă conștient și organizat pentru desființarea exploatării și silniciei, adică împotriva trustului și dictaturii. Este modalitatea de existență a lui Tabío San și a Malenei Tabay, protagoniști ai luptei, dar și a celor care îi secundează activ, ca Florindo Key, Andrés Medina, cei trei Samueles, precum și a celor care îi simpatizează, ca profesorul Piedrafiel, preoții Santos și Ferrusigfrido Ferrú.

Nu trebuie să se creadă însă că în crearea personajelor Asturias procedează potrivit vreunui manicheism politic, împărțind personajele în mod simplist în buni și răi, în eroi și trădători. El înregistrează pur și simplu, ca artist, faptul semnificativ că la unele

personaje realiste predomină atitudinea inconformist-combativă, iar la altele cea conformist-defensivă. Între ele, înconjurîndu-le cu toată bogăția vieții care nu încape în scheme și se revarsă întotdeauna peste marginile categoriilor, aflăm alte personaje reale, perfect conturate și vii, cu autonomie de mișcare și independență de caracter, precum tînărul locotenent Salomé, care nu intră în nici unul din cele două grupuri. Alții, ca Bob Thomson, nepotul lui Geo Maker Thomson și șeful „bandei" de adolescenți gălăgioși și turbulenți, ar trebui să intre din plin într-un grup: în acela al conformiștilor, de partea ordinii asupritoare. Totuși, îl animă o stare de spirit asemănătoare aceleia a grupului contrar, o dorință vagă de a protesta și un interes mai real decît protestul: interesul pentru viața ale cărei chemări și ispite începe să le simtă. Bob cade victimă unui accident, e omorît din greșeală, dar simțim în mod obscur că romancierul nutrește un fel de simpatie sau compasiune pentru personaj. Ar fi putut oare Bob, trăind, să provoace acea întorsătură de destin spre uman izbutită de un Lester Mead sau Ray Salcedo, bogați și americani și ei? Întrebarea, la care nu se poate răspunde, vădește varietatea modurilor de determinare a existenței la personajele reale plăsmuite de Asturias.

În legătură cu crearea personajelor reale din romanele citate la început, trebuie remarcată și *diversitatea culorilor* folosite de autor în zugrăvirea ambianței în care se mișcă și de care se pătrund aceste personaje. Cred că nu mă înșel distingînd, în această privință, o gradație. În *Viento fuerte*, într-o existență încă rurală și idilică în care mici proprietari își organizează strădaniile și se apără de primele impietări — nu prea grave — ale trustului, persistă în existența personajelor o irizare roz, clar perceptibilă în căsătoria și viața de familie a lui Adelaido Lucero, în aventurile fiilor săi — Juan se îndrăgostește de o sirenă —, în dragostea dintre frumoasa Leland și generosul Mead. În romanele următoare, liniile se înăspresc, culorile se încruntă. Ambianța devine amenințătoare. În *El Papa Verde* intensitatea verdelui rănește, culorile existenței sînt acum crude, în ele se înscriu uciderea adversarului, intriga și corupția la

scară mare, încercarea de îngenunchiere a unei țări sau, mai bine-zis, a două țări pe care trusturile bananiere le învrăjbesc și le arbitrează la fel de artificial, spre folosul propriu. În *Los ojos de los enterrados* apare factorul nou, de asuprire, al dictaturii, și de aici necesitatea acțiunii conspirative a elementelor revoluționare. Un cenușiu înăbușitor colorează nu numai existența lui Tabío San, silit să trăiască printre *ceniceros*, nefericiții strîngători și vînzători de cenușă, dar și pe aceea a tuturor celor oprimați de autoritatea abuzivă. În *Week-end en Guatemala*, chipurile și faptele personajelor primesc o reverberație de roșu și un tiv de negru, ca într-un fel de bătălie a petelor de sînge și a dîrelor de întuneric. Desigur însă că cele mai posomorîte culori le aflăm în *El Señor Presidente*: asupra personajelor se proiectează în această carte o sinistră lumină vineție, culoarea ororii.

Personajele onirice — a doua categorie pe care urmează să o examinăm — sînt cele care, atrase de vis, au un plan de mișcare și scopuri de viață diferite de acelea ale personajelor reale. Romancierul însuși, prin intermediul unui dialog dintre un personaj tipic real — Geo Maker Thomson — și altul cu puternice elemente onirice, Mayarí, definește acest plan și aceste scopuri. Logodnicul fetei — un Geo tînăr, energetic, mercantilist, dar încă nerobit jafului și crimei — afirmă simplist, eficiența practică a unui realism dominator, de stăpîn. O persoană care visează nu i se pare sănătoasă... Omul — un om ca el, puternic — nu trebuie să iasă din realitate. Are nevoie doar de fapte precise și de afaceri mănoase — închipuirile le poate lăsa indigenilor. Din pricina asta ei, americanii, sînt tot mai pozitivi, mai concreți, iar băștinașii tot mai absenți, mai negativi, mai inutili:

> No me parece cuerda una persona que está siempre soñando... A un hombre como yo no le está permitido salirse de la realidad. Nada fuera de los hechos. Nosotros, business; fantasía ustedes... Por eso vamos a encontrarnos siempre en polos opuestos. Mientras nosotros nos volvemos cada vez más concretos, más positivos, ustedes se van volviendo ausentes y negativos, inservibles. (*El Papa Verde*, p. 25—26)

Mayarí anulează toate spusele lui Geo doar cu un surîs. „Nu vă invidiez profiturile... Trebuie să fie oribil să trăiești în realitate perpetuă; e ca și cum ai avea picioare mari..." [1] Pentru Mayarí frumusețea și prețul vieții sînt date de vis și fantezie. Visul dă bogăția interioară, înțelepciune:

> Pero si el que sueña vive siglos. Ustedes son como niños, porque no se envejecen por dentro. Por fuera se envejecen, son adultos siempre, adultos aniñados. Hace falta soñar para envejecer la sangre. (*El Papa Verde*, p. 26)

Acest elogiu al visului poate fi întregit prin atributele proprii lui Mayarí însăși și altor făpturi onirice. Visul face să înflorească calități altfel contrare: el unește grația și inocența dezarmantă a copilăriei cu înțelepciunea celor care au pierdut socoteala anilor. Într-o realitate greoaie și ștearsă, el asigură zborul și strălucirea, prezervă drepturile frumuseții și adîncește lucrurile spre misterul lor esențial, căci îndeamnă necontenit la căutarea necunoscutului. Puterea lui exorcizează chiar moartea, care se pierde și ea într-un mare vis. [2] În sfîrșit, înnoiește și înnobilează viața, se împotrivește înjosirii: *Cada día soy otro. Ninguno se acuesta ni amanece el mismo si ha pasado por el sueño* (În fiecare zi sînt altul. Nimeni nu se culcă și se scoală același dacă a trecut prin vis). [3]

Personajele onirice încarnează în diferite grade și forme aceste virtuți ale visului. Și aici există o *progresie în învestirea onirică*. O pot primi, într-o anumită măsură și formă, chiar unele personaje reale. Perechea Leland-Mead, capabili de dragoste și de omenie, au un farmec inocent, ușor ireal — prima formă a investirii. A doua o aflăm în aerul adormit, în mersul somnambulic, în pierderea în contemplație și în rătăcirea între făpturi jumătate închipuite, jumătate reale, care constituie trăsături comune personajelor indiene, de altfel destul de diferite ca fire, situație sau îndeletniciri. Este cazul bătrînei Sabina Gil, al lui Juancho și al Tobei din

[1] *El Papa-Verde*, p. 26.
[2] *Idem*, p. 54.
[3] *Mulata de Tal*, p. 207.

El Papa Verde, al sculptorului Popoluca, al lui Duende din *Los ojos de los enterrados* și chiar al lui Pelele din *El Señor Presidente*. Cea care poartă însă o adevărată aură onirică, determinantă pentru făptura și destinul ei, este Mayarí, apărătoarea, cum am văzut, a demnității visului. În plan realist, scriitorul ne spune foarte puțin despre Mayarí: părul și ochii negri, adînci, chipul palid, trupul auriu. Făptura ei este mai mult aeriană, alcătuită din linii șerpuitoare, din contururi estompate. Se îndreaptă spre moartea-sacrificiu, spre nunta cu rîul Motagua, învăluită în văluri fluturînde, fdintre care apare și dispare, amenințată mereu a fi absorbită de vis. Învestirea onirică dă acestui personaj o iradiație făcută din nevoia de dragoste și de puritate, din chemarea necunoscutului și a imensității, din credința în frumusețe, din puterea de a refuza nedreptatea.

În narațiunile care se desfășoară în planul visului, în special în *El Alhajadito*, scriitorul creează personaje cu dominantă onirică propriu-zisă. Dacă Mayarí se preumblă printre lucrurile reale ca în vis, ca printre vise, El Alhajadito trăiește în vis și din vis. Își făurește o lume obținută prin transparența materiei, prin plasticitatea formelor, prin enigmatizarea stărilor și întîmplărilor. Învestirea onirică creează de data aceasta un fel de stare de ingravitație în care lumea nu mai e captată, ci eliberată, transfigurată. Raporturile personajului, El Alhajadito, cu această lume imponderabilă, strălucitoare, sînt mai mult de ordinul contemplației și fanteziei: privirea prin *la rendija que da al misterio*. Apar astfel în raza lui vizuală un bunic, cîțiva pescari spunători de povești despre strămoși, trupa de circ, strămoșul Azacuán. Determinările lumii — din afară și dinlăuntru — nu pot fi decît amestecate, cețoase. Oarecum, povestea vieții lui El Alhajadito poate fi totuși reconstituită: nașterea nelegitimă, trezirea în casa veche, moartea bunicului, casa cu două femei, moartea prietenului orb, retrăirea figurilor și aventurii strămoșilor. Important nu este însă acest fapt, ci acela că învestirea onirică duce inevitabil la

întrebare și cercetare: cine este el, ce înseamnă lumea, ce a fost înainte, spre ce loc se îndreaptă corabia pe care se vede îmbarcat?

O altă categorie de personaje în crearea cărora hotărîtoare este dominanta imaginară se compune din *personajele mitice*. Dacă visul în genere înnobilează, mitul eroizează. Miguel Angel Asturias le conferă proporții uriașe care amintesc de monumentalitatea picturii murale mexicane. Gaspar Ilóm din *Hombres de maíz* și Baibilbalán din *Maladrón* posedă o plastică de titani, forme michelangelești, corespunzătoare puterilor supraomenești și misterului care caracterizează personajele mitice. Cele două personaje mitice citate sînt înfrînte, dar puterea lor continuă subteran: *puterea mitică* constă în așteptare și rodire după moarte. Întreg romanul *Los ojos de los enterrados* este construit pe așteptarea zilei dreptății cînd ochii deschiși ai morților se vor putea închide împăcați, adică pe un mit, am zice, „mobilizator".

Puterea care animă și definește personajele mitice nu este lipsită de violență și chiar cruzime. Dacă în *Maladrón* încleștarea cu altă violență, aceea a conchistadorilor, face mai puțin vizibilă violența mitică, în *Hombres de maíz* ea apare distinct, prelungită și proiectată în fioroasele răzbunări comise asupra familiilor celor vinovați de uciderea lui Gaspar Ilóm. În finalul din *Viento fuerte*, în versiunea magică, puterea dezlănțuită de vrăjitorul Rita Perraj ucide de asemenea crud și orbește nu pe reprezentanții exploatării, ci pe Leland și Stone care i se opuneau. Dar puterea mitică nu rămîne imobilă și cruzimea este, sub acest raport, corectabilă. În *Maladrón* cel care se opune violențelor oarbe ale războiului de junglă este chiar șeful suprem, Baibilbalán, iar în trilogia bananieră se arată explicit că atunci cînd mitul rămîne închistat, împietrit, redus la răzbunări sau ispășiri personale, el termină în superstiție aberativă sau în orice caz sterilă, ca în cazul lui Juambo. Atunci cînd i se dă încă, cum face Octavio Sansur, un nou conținut, de generozitate socială, de instaurare conștientă a unei noi ordini mai umane, atunci cruzimea dispare, înlocuită cu acțiunea colectivă, cu tăria de neînfrînt a uniunii de gînd și faptă a celor mulți. În cuvintele

pe care le rostește Tabío San în fața mulțimii, după răsturnarea dictaturii și înfrîngerea trustului, sînt emfatic arătate limpezirea și continuarea mitului în lupta urmașilor pentru dreptate socială, transformarea lui în instrument util biruinței.

În capitolul în care am cercetat spațiul și timpul în arta narativă a lui Asturias, am constatat că metamorfoza mitică e mai concretă decît transfigurarea onirică. În domeniul creării personajelor, acest lucru se reflectă în faptul că legăturile personajelor mitice cu natura sînt mult mai precise și adînci. Baibilbalán și Gaspar Ilóm, ca de altfel toate personajele mitice, trăiesc într-o comunicare consubstanțială cu puterile firii. Întreg capitolul prim din *Hombres de maíz* constituie un admirabil exemplu de realizare artistică a profundei identificări cu natura. O integrare asemănător de armonioasă este asigurată de mit în relațiile interumane, deși aceasta — *Maladrón* o dovedește — este mai instabilă, supusă schimbării, rupturii.

În planul general al dimensiunii și puterii mitice, personajele citate ne apar destul de deosebite. Gaspar Ilóm este, ca orice erou mitic, purtătorul unui cumul de virtuți: vitejie, înțelepciune, demnitate, această din urmă calitate conferită în special de moartea tragică. De remarcat, spre deosebire de personajele onirice, mulțimea determinărilor concrete, dar cu înțeles simbolic. Chiar cînd sînt expuse poematic — ca în pasajul citat într-un capitol anterior: „grande es su fuerza, grande es su danza" — aceste determinări sînt făcute oarecum din afară, inclusiv determinarea finală, aceea a transformării lui în ființă mitică, atemporală, care poartă asupra înfățișării eroului, prezentată cu o ușoară, afectuoasă ironie.

În schimb, Baibilbalán este înfățișat mai mult din lăuntru, în gîndurile, frămîntările, sentimentele sale. Este, dacă nu comitem o contradicție *in adjecto*, un personaj mitic problematic. Se întreabă și se îndoiește, iar demnitatea lui consistă în a persevera nu în soluția magică, ci în cea umană. El vrea să reînnoiască mitul și cade, nu ca Gaspar, victima dușmanilor, ci proscris, alungat de ai săi, lăsat pradă spiritelor inferioare, animalice. Metamorfozarea

lui în *talțuza* e, din punctul nostru de vedere, o pedeapsă nedreaptă care îi asigură, mai mult decît o victorie, elevație etică. Baibilbalán este prin aceasta mai aproape de noi decît Gaspar Ilóm, e mai „modern". Determinările lui sînt, la început, solemne; mai tîrziu, morale sau cu corespondențe morale. Ce aflăm în plan fizic despre Baibilbalán este puțin și de ordin general: are părul negru, lins. Asistăm în schimb la deliberarea lui interioară, la șovăiala lui de a duce războiul prin dezlănțuirea fiarei care sălășluiește în om, la refuzul lui de a obține victoria cu prețul uciderii celor de același sînge cu tribul lui, la convingerea lui că pînă și războiul are legi, la încurajarea ostașilor săi printr-o splendidă poetizare a luptei de apărare. Baibilbalán dovedește astfel posibilitatea evoluției comunității și mentalității mitice, schimbarea conținutului magic al mitului într-un conținut uman, valabil pentru omul care pășește înainte în istorie. De sub magnificul său penaj verde, Baibilbalán privește spre noi, spre viitor; poate să ne vorbească și poate aștepta să îl înțelegem.

În sfîrșit, ultima categorie de personaje cu dominantă imaginară: *personaje fantastice*, cu sediul în *El espejo de Lida Sal* și mai ales în *Mulata de Tal*. Cum pot arăta și ce pot face niște ființe ireale într-o lume liberă de nexuri și de coerență, condusă, cel puțin aparent, de capriciu și extravaganță? Avînd plasticitatea norilor și neîngrădirea vîntului, personajele fantastice, labile și proteice, pot fi totul, se pot introduce în orice și se pot risipi în nimic. Să încercăm totuși să schițăm o *clasificare* a lor, întemeiată pe *coeficientul de alterare fantastică*. Pe o primă treaptă, caracterizată de reducerea la minimum a acestui coeficient, trebuie așezate personajele care sînt în fond *reziduuri de personaje reale*. Ele nu participă la sarabanda transformărilor fantastice și își păstrează trăsăturile umane, recognoscibile, pentru ca satira socială care afectează aceste personaje să poată opera, să aibă ce prinde. Este cazul bogătașului de țară, fudul, bănuitor și invidios, Timoteo Teo Timoteo, care ar putea fi transferat fără nici un inconvenient într-un roman realist; al episcopului decrepit, surd, dar cu privire de viespe, precum și

al directorului uriașului trust de asigurări, gata să studieze orice propunere remuneratoare, chiar și pe aceea a dracului, de a asigura infernul nu contra focului, ci contra stingerii focului Gheenei. Pe a doua treaptă, de la care începe alterarea, aflăm *personaje umane caricatural metamorfozate*, dar păstrînd încă o legătură cu metehne și păcate lumești, ca, de pildă, bețivul Piedrasanta care sucește pe bietul demon cu rugăminți contrare, de a-l preface cînd în piatră, cînd în om; libidinosul paracliser Jerónimo, în trupul căruia intră la un moment dat *Mulata de Tal* cu poftele-i speciale; absurdul preot Mateo Chimalpín, care, pentru a lupta mai eficient cu demonii, se transformă în păianjen cu unsprezece mii de labe etc. În sfîrșit, pe treapta cea mai de sus a proiecției fantastice, Asturias creează *personajele supranaturale*: demonul creștin Candanga, demonii indigeni, Tazol, stăpînul foilor veștede de porumb, fiul lui, Tazolín, marele Cashtoc, Cabracán, dezlănțuitorul cutremurelor, și întreg alaiul de ființe uluitoare care foiesc în jurul lor: Huasanga, *enana robasexos*, Cal-Cuj, devoratorul de capete, giganți, pitici, oameni-mistreți, oameni-pietre etc. Există chiar o făptură nemaipomenită în nici o narațiune fantastică: maimuța cu care se bate Tazolín și care, alcătuită numai din muște, se risipește în muște la pericol și se adună la loc în maimuță, la atac. Și ca și cum această varietate nu ar fi de ajuns, la ea se adaugă aceea obținută prin sciziune, interferența sau trecerea unor personaje fantastice într-altele.

La ce servește această lume a fanteziei dezlănțuite? În capitolul precedent, am arătat în ce fel efervescența din *Mulata de Tal* este revelatoare pentru condiția umană prin însăși rădăcina din care crește — bucuria de a imagina și a trăi toate formele posibile ale existenței — și prin coroana pe care o înalță: năzuința spre o solidaritate universală, spre integrare într-o totalitate umană în numele cărora se condamnă ca sursa principală a răului desprinderea egoistă, individualismul îngust și meschin. Din punctul de vedere al creării personajelor, lumea aceasta cu trei trepte de proiecție fantastică constituie cel mai reliefant fundal pentru ciudata

figură a Mulatei de Tal și mai ales furnizează cadrul și materialul necesar periplului uman întreprins de Celestino Yumí și de soția lui, Catalina Zabala.

Mulata de Tal este un personaj deconcertant, așa cum l-a voit autorul și poate chiar mai mult decît l-a voit autorul. Este clar că pornind de la mitul popular al lunii, Asturias a intenționat să creeze o făptură cu o stranie atracție malefică, un fel de geniu al frumuseții sterile, perverse, lubrice, crude, dominatoare. O versiune tropical-indiană a lui Circe, dar o Circe care pedepsește prin exasperare, exasperată fiind ea însăși de lipsa atributului feminității. Mulata este toate acestea în prima parte a romanului, care se petrece la Quiasicús, cînd se opune lui Celestino și cînd are un rol precumpănitor în narațiune. În partea a doua însă, în *Tierra-paulita*, Mulata se pierde în vîrtejul unor întîmplări și metamorfoze străine de semnificația și situația ei anterioară. Își pierde autonomia: intră în serviciul demonului Cashtoc, e trimisă să pătrundă în paracliserul Jerónimo, suferă pedeapsa de a fi tăiată în două, se reîntregește, dar nu mai posedă putere magică și moare — una din victimele apocalipticei catastrofe din final — străbătută și incendiată de razele lunii. Fapt este că în tema care domină partea a doua — lupta dintre demonul creștin și demonii locali, dintre ideea multiplicării oamenilor pentru a popula cu ei infernul și ideea distrugerii totale a acestora — Mulata își pierde importanța și rostul, evidente în prima parte. Este cu adevărat tăiată în două. Maleficiul pe care îl răspîndea la începutul povestirii dispare și e uitat. Mulata de Tal devine — cu titlul traducerii franceze — *une certaine mulatresse*, o mulatră oarecare.

Vorbind despre temele pe care și-a propus a le trata în carte, Asturias s-a referit la mitul lunar încarnat în Mulata și la lupta dintre cele două forțe demoniace, cea autohtonă și cea creștină. [1] Încă o dată însă, opera a depășit intențiile autorului. Tema cen-

[1] v. Luis Hars, *Los nuestros*, Buenos Aires, „*Editorial Sudamericana*" 1968, p. 123.

trală a cărții se află mai în adînc, dincolo de mit și demonologie sau, mai exact, de-a curmezișul lor, în itinerariul uman — odiseic și faustic totodată — străbătut de perechea Celestino-Catalina. Dovezi: sînt singurele personaje care străbat cartea de la un capăt la altul, dobîndind o importanță crescîndă; sînt singurii *oameni* între făpturi supranaturale sau caricaturale, monstruoase sau degradate, absurde sau amenințătoare și mai ales sînt singurele ființe care caută și se caută, care pot nega, dar care pot și cîștiga. Itinerariul lor e problemă, risc și dramă. Ei au ceva — ba chiar mult — din perechea edenică, primordială, din situația și funcția reprezentativă ale acesteia. Ceea ce înseamnă că tribulațiile lui Celestino și Catalinei trebuie determinate în etapele și scopurile lor pentru a descoperi sensul și structura romanului.[1] Itinerariul perechei Celestino-Catalina canalizează și ordonează fantezia (pe cît e posibil să fie ordonată), transformă cartea într-o geometrie cu înfloriturí capricioase, acoperită de exuberanța uneori haotică, delirantă, a imaginației[2] și, totuși, geometrie cu două cicluri simetrice, cu un joc de corespondențe și opoziții, cu o perspectivă finală deschisă spre infinit.

Desigur, desprinderea itinerariului uman din metamorfoze, analogii, înțelesuri simbolice și acte de pură jubilație fantastică nu este un lucru ușor. Voioasa vagabondare în imaginar nu poate fi transformată pur și simplu într-o gravă călătorie de studii. Un coeficient de impreciziune și de ambiguitate rămîne și trebuie să rămînă în orice reconstituire a itinerariului celor două personaje. Reconstituirea nu este mai puțin posibilă. În primul rînd, reconstituirea cadrului. Este evident că, în cursul tribulațiilor lor, Celestino și Catalina parcurg cele trei trepte ale proiecției fantastice, fără să se fixeze pe vreuna din ele. La început, în Quiasicús, ei au trăsăturile reale ale țăranilor indieni săraci, apoi, în cursul peregrinărilor, dobîndesc aspecte caricaturale — mai ales Celestino, care, vinovat de vinderea soției sale către Tazol, în schimbul bogăției, e prefăcut în pitic-saltimbanc și în porc-mistreț — pentru ca, la sfîrșit, după ce ajung mari vrăjitori în Tierrapaulita, să trateze de la egal la egal, pe ultima treaptă, ființele fantastice. În al doilea rînd trebuie să reconstituim structura itinerariului, ciclurile lui. În această privință, Asturias este destul de explicit. Primul ciclu este al aventurii vitale, consumate într-o serie de momente: setea de bogăție și pactul cu demonul căruia îi vinde soția, căderea sub puterea lui Tazol și a Mulatei de Tal, redobîndirea soției, pierderea averii, fuga și rătăcirea ca saltimbanci, întoarcerea la Quiasicús, *extraños y viejos* (ciudați și bătrîni). Cu tot pactul încheiat cu Tazol și în ciuda episoadelor stranii (oamenii-mistreți, transformarea Catalinei în pitică și reluarea dimensiunilor omenești), odiseea din acest prim ciclu al itinerariului are un pronunțat caracter material — dobîndirea și pierderea bogăției — cu un acompaniament foarte discret de ordin sufletesc din partea lui Celestino: conflictul dintre apetitul posesiunii și dragostea pentru Catalina. Scopul nefiind prea înalt, căderea nu e prea dureroasă, nu duce la prăbușire: cei doi revin la sărăcia inițială, cu oboseala străduaniei zadarnice, cu dezamăgirea unei căutări neizbutite. Înălțimea și prăbușirea vor caracteriza însă ciclul al doilea, în care Celestino și Catalina (de data aceasta amîndoi de acord și neînșelați, de bună voie și cu bună știință) vor să ajungă *grandes brujos* (mari vrăjitori), să învețe știința magică, să cunoască și să stăpînească firea, să mînuiască minunea.[1] Nu mai vor un bun mărginit, ci puterea cunoașterii, nemărginită. *Salimos para lo infinible* (Am plecat spre infinibil)[2] — spun chiar ei. Acesta este sensul aventurii din ciclul al doilea: o trecere de la fizic la metafizic, de la faptele vieții la

[1] Caracterul odiseic al tribulațiilor este subliniat de Charles V. Aubrun în articolul *Structure et signification de la Mulata de Tal*, publicat în „Europe" nr. 473, 1969, p. 15.

[2] Am parafrazat expresia lui Asturias: „geometría caprichosa de caos y delirio" (*Mulata de Tal*, p. 276).

[1] Scopul lor este „să rupă legile naturii prin miracol" (*Mulata de Tal*, p. 96).

[2] *Mulata de Tal*, p. 95.

problemele destinului, de la utilitatea dată la bine superior, făurit. Dobîndesc puterea magică, dar ajung, datorită ei la o primejdie mult mai gravă decît pierderea avuției. Le apare o lume funciar strîmbă, monstruos deformată, violent absurdă (pînă și cocoșii cîntă pe dos: în loc de „quiquiriqui", „ikirikik"), lumea în care omul e silit să opteze nu între bine și rău, ci între două forme ale răului. În *Tierrapaulita* nu există Dumnezeu, dar există o luptă aprinsă între două feluri de draci. În acest al doilea ciclu, cu iz faustic, al odiseei, sfîrșitul nu mai este o pierdere de bunuri, ci o catastrofă îngrozitoare, un fel de dezastru atomic, care arde și distruge totul. Finalul romanului conține un avertisment etic: atotputernicia pornită pe căile aberației termină în apocalips. Am văzut însă că în viziunea lui Asturias despre lume și viață umanul nu este niciodată distrus în întregime, posibilitatea reluării aventurii umane nu este negată, speranța nu este ucisă. În *Mulata de Tal*, în conștiința singurului supraviețuitor din *Tierrapaulita*, bolnav de „lepra mărimii", de elefantiasis, rămîne amintirea corului de copii care cîntau: „azurul este casa noastră". Vocea este firavă, de copii, și afirmația metaforică, dar semnificativă: pentru Asturias, locul omului este în azur. La capătul odiseei, există totuși o geană de lumină.

Ca personaj concret, în afara aventurii și căutării cu semnificații simbolice, Celestino Yumí este admirabil realizat. Are slăbiciunile inevitabile ale omului sărac și poate chiar ale omului pur și simplu. Sînt compensate — sau amestecate? — cu un delicios umor țărănesc-indian, cu un fel de inocență poznașă. Față de Catalina vădește dragoste și lealitate neîndoielnice, ciudat întrerupte însă de ochiade la mulatre. Toate aceste determinări alcătuiesc un ansamblu neîntrecut de pitoresc. Înțelegerea și nu prea cu dracul, punerea la cale a farsei dispariției soției, sinceritatea părerilor de rău după Niniloj a lui și frica de demon sînt exprimate de Yumí cu savuros umor popular și cu un fel de înțelepciune cristalizată, folclorică.

Catalina este mai puțin pitorească și mai puțin determinată. Trece prin multe metamorfoze fizice și de asemenea, psihic, evoluează cam brusc, de la onestitate și tandrețe la o bucurie puțin simpatică de a comanda și a se răzbuna. Desigur, ca și la Celestino Yumí, sugestiile referitoare la viața sufletească nu lipsesc, ci, cum am spus, acompaniază metamorfozele și aventurile fantastice, dar ele rămîn sugestii, simple schițe de gesturi interioare. Rușinea Catalinei, cînd concepe, fără voie, un copil cu Tazol, e sumară și momentană, gelozia ei pe Mulata de Tal e de asemenea expeditivă, trece imediat la fapte, chiar părerile de rău ale lui Celestino pentru că și-a dat soția pe mîinile lui Tazol se istovesc în lacrimi și cuvinte de tandrețe, fără adîncire și fără continuare; ele dispar în partea peregrinărilor și a vieții de vrăjitor. Iată de ce nu cred că există un plan psihic autonom în care s-ar desfășura, paralel, aventura umană a perechei Celestino-Catalina. Iată de ce nu sîntem de acord cu supraestimarea proceselor sufletești ale lui Celestino, pînă a le conferi rolul de cheie de înțelegere a itinerariului și a cărții, cum face distinsul hispanist francez Charles V. Aubrun cînd scrie:

> Celestino este omul cu inima sfîșiată, cu sufletul scindat, pradă ispitelor și căințelor, omul avid de pace, de fericire, pe care le găsește... pe pămîntul *maya*, în patria sa cerească Tierrapaulita, pe lîngă Nini, soția și sufletul său.

Este sigur că Celestino poate asuma o funcție exponențială, poate angaja genul uman în aventura sa existențială; dar aceasta nu e definită în termeni subiectiv-sufletești, în raport cu el însuși, ci obiectivi-ontologici, în raport cu lumea și valorile; nu e o aventură personală, ci transpersonală, corelată întîi, la un nivel inferior, cu bunurile materiale și apoi, la un nivel superior, cu puterea și destinul omului, cu forțele binelui și răului. Aceasta nu înseamnă că tribulațiile celor două personaje nu au un aspect sufletesc. Marele creator de viață care este Asturias nu putea să nu capteze ecourile acestei aventuri pe planul psihic, fără ele procesul de creare a personajelor sale nu ar fi — așa cum este — complet, la toate nivelurile existenței.

Am spus că personajele lui Asturias pot fi privite nu numai în substanța lor, ci și în *funcția artistică* pe care o îndeplinesc, în raport cu elementele principale ale operei literare. Din acest punct de vedere se pot deosebi, în primul rînd, *personaje situaționale*, cerute mai cu seamă de desfășurarea acțiunii, de progresul ei. Uneori, în cazurile mai simple, ele sînt un fel de situații personalizate. Astfel, transportarea de arme, în *Week-end en Guatemala*, se numește sergentul Peter Harkins. Aceste personaje situaționale formează noduri pe firul întîmplării care, fără ele, s-ar rupe. Au ca atare, de cele mai multe ori, un caracter episodic. Resorturile lor sînt simple — la Harkins dolarii și whisky-ul —, iar comportamentul, convențional, ceea ce nu exclude relieful pitoresc. În continuarea personajelor situaționale pot fi așezați *itineranții*, cei care servesc pentru înșirarea unei serii de întîmplări, cei care devin un centru de peripeții. Goyo Yic și Nicho Aquino din *Hombres de maíz* sînt elocvente exemple de personaje itinerante. Ocupînd mai mult spațiu narativ și traversînd mai multe situații, cu diverse solicitări, itineranții au o viață mai personală și mai complexă decît situaționalii, îndeosebi cînd se interferează, cum vom vedea că este posibil, cu alte tipuri de personaje.

În a doua categorie trebuie puse personajele care încarnează idei, semnificații. În acest sens și numai în acest sens, le-am putea numi *ideologice*, dar ele pot materializa la fel de bine calități sau sentimente. Funcția aceasta ilustrativă presupune în genere o amplificare a trăsăturilor și o extremizare a conținutului, în bine sau rău. În Niña Fedina, bunăoară, în contrast voit cu marea majoritate a personajelor înjosite sau înjositoare din *El Señor Presidente*, bate o inimă caldă, generoasă, Fedina *este* inima bună a poporului; dimpotrivă, maiorul Farfán întrupează infamia; procurorul militar, perfidia. Pe un plan mai pretențios, chiar protagonistul din *Los ojos de los enterrados*, Tabío San[1], este greva care

[1] ...reencarnación de Juan Pablo Marat... conspirador nato, el primero en todos los complots favorables al pueblo. (*Los ojos de los enterrados*, p. 393)

vorbește, convinge, acționează. Săvîrșește foarte multe lucruri și totuși nu este un situațional; rostul lui esențial nu stă în desfășurarea acțiunii, cît în motivarea ei ideologică, în justificarea ei. Firește, cele mai susceptibile de a deveni personaje-idei sînt personajele cu dominanta imaginară, mai ales cele onirice și fantastice. Cu o condiție: transfigurarea onirică sau proiecția fantastică să nu creeze o fluctuație de semnificații, o polivalență greu de redus la o singură idee. Din acest punct de vedere, Mayarí care reprezintă numai puritatea sacrificată intră în această categorie, dar El Alhajadito, cu chemările lui multiple și plurivoce, nu este un personaj „ideologic". La fel în *Mulata de Tal:* Celestino care străbate trepte și cicluri nu este reprezentativ decît în sensul general al aventurii umane, în timp ce demonii sînt categoric personaje-idei. În *El espejo de Lida Sal*, Quincajú și Utuquel, realizați într-o atmosferă de înaltă poezie, sînt de asemenea încarnări ale creatorului, ilustrări ale chemării artistice.

În sfîrșit, al treilea grup de personaje nu sînt cerute nici de progresul acțiunii, nici de reliefarea sensului, ci de viața însăși, de logica imanentă unui caracter. Le putem denumi personaje caracteriale și le recunoaștem după gradul lor înalt de individualizare și autonomie, de complexitate și concentrare. Dacă adăugăm perspectiva de adîncime, capacitatea de a nu se epuiza în ceea ce fac și spun, adică darul de a sugera, dincolo de acestea, o zonă deschisă imaginației, ne dăm seama că aceste personaje corespund marilor reușite în domeniul creației romanești. Caracteristic pentru aceste personaje este faptul că, datorită virtuților menționate, ele se impun nu numai cititorului, dar și creatorului cu o independență pe care Asturias a consemnat-o într-un eseu romanțat despre personajele sale.[1] În acest text, Domnul Președinte, personajul, afirmă că el a creat întreaga lume din roman, comunică fapte noi sau posibilități nebănuite de interpretare a întîmplărilor narate, îl apostrofează pe autor pentru lacunele și lucrurile neclare din

[1] Miguel Angel Asturias, *Monsieur le Président en tant que fable*, în „Europe", nr. 473, 1968, p. 113.

carte. De la Augusto Pérez care se revoltă, în *Niebla*, contra hotărîrii autorului său, don Miguel de Unamuno, pînă la eroismul lui El Pelusa, din *Los Premios*, neașteptat și nedorit de Julio Cortázar, cazurile de independență a personajului față de scriitor nu au fost puține. Și poate că ele nici nu sînt excepția, ci regula, cel puțin cînd e vorba de marile personaje caracteriale. În opera lui Asturias, două personaje se ridică la demnitatea categoriei de „caractere" în sensul acesta major: Geo Maker Thomson și Domnul Președinte.

Geo Maker Thomson ar fi putut să fie un personaj ideologic, întrupare a rapacității, a îmbogățirii prin jaf și crimă. Portretul lui ar fi fost, în acest caz, simplu: numai trăsături respingătoare, enormizate și o singură culoare, cea neagră. Logica ideologiei cerea aceasta: Geo Maker Thomson, întemeietor și președinte al trustului bananier, trebuia să fie în mod exclusiv și la gradul superlativ „el Papa Verde", șef suprem al plantațiilor, senior al cecului și cuțitului, mare navigator pe mări de sudoare umană.[1] Logica vieții cerea însă altceva și Asturias a făcut din el ceva mai mult: un puternic caracter în care intră elementele de mai sus, dar și altele și după altă logică decît aceea didactică a exemplificării. În alcătuirea personajului, rapacitatea există, dar nu ca o intenție doctrinară, ci ca o determinare a naturii de conchistador. Geo Maker Thomson face parte din categoria marilor aventurieri care nu pot vedea fără să dorească, nu pot dori fără să domine, nu pot domina fără să zdrobească. Și totuși în viața lui Geo această înlănțuire scoate la iveală calități deosebite și duce la efecte surprinzătoare. Rapacitatea se aliază cu curajul, lipsa de scrupule devine eficientă datorită inventivității, disprețul de oameni încetează curios nu numai în fața fiicei și nepotului pe care îi iubește pătimaș, dar și în fața unui adversar al companiei, Lino Lucero, pe care refuză să-l ruineze, cu care e sincer și leal. Un pirat care se simte bine ruinîndu-și complicii, ocrotind pe un adversar cu mîinile curate, nu este un pirat banal. Și nici un răsfățat sau pedepsit

[1] *El Papa Verde*, p. 84.

— alternative deopotrivă de simpliste — de soartă. Destinul lui Geo face meandre și cunoaște impasuri. Primul meandru, chemarea de dragoste către Mayarí aflată în primejdie, e corectat; al doilea, favorizarea onestului Lucero, rămîne. Primul impas aduce cu el o înfrîngere — meritată și nemeritată. Geo e vinovat, într-adevăr, de moartea unui om, a unui controlor care putea să-i denunțe abuzurile, dar ironia destinului face ca omorul să fie inutil — se înșelase asupra identității — și pe de altă parte să plătească mai tîrziu cu seducerea fiicei sale de către un adversar și cu părăsirea ambițiilor sale, deci să plătească nu pentru ce a făcut, ci pentru ce nu a făcut. Al doilea impas constă din lupta, peste ani, pentru conducerea și proprietatea companiei, împotriva unui trust concurent. De data aceasta, Geo reușește și triumful lui include poate chiar un aspect etic, în orice caz el vădește un adevăr sau două, de viață, și anume că scara răului e infinită și că a înșela pe înșelător e nu numai amuzant, dar chiar onorabil. Geo combate și învinge trustul adversar, mult mai puternic și primejdios, față de care propria-i companie apare ca avînd o rapacitate... moderată. În dialectica destinului lui Geo Maker Thomson intră deci determinările crude ale caracterului sau desfășurarea unei naturi de cuceritor, dar și elemente din jocul liber al vieții umane: ironia plății și răsplății, altfel distribuite decît în manualele de pedagogie, și momente de secretă slăbiciune pentru oamenii „de cealaltă parte" — partea fără remușcări. Sfîrșitul lui Geo, relatat în *Los ojos de los enterrados*, simplifică, dar conferă și un aer teribil, de tragedie, scufundînd pe bătrînul pirat în oroarea bătrîneții decrepite, a cancerului devastator și a morții nepotului său Bob, pe care îl iubea cu înverșunare.

Domnul Președinte este al doilea mare personaj caracterial creat de Asturias. În realitate, atît în ordine cronologică cît și în ordinea valorii, este primul. El Señor Presidente depășește pe Geo Maker Thomson în mai multe feluri importante pentru a pune în lumină modul în care Asturias a construit acest personaj caracterial, pentru a explica de ce și cum se impune atenției cititorului cu intensitatea crescîndă a obsesiei și coșmarului. Prezența aceasta aca-

paratoare, absorbantă, este cu atît mai remarcabilă, cu cît autorul o realizează cu o mare economie în ce privește intervențiile directe ale personajului, cu o mare sobrietate de determinări. În tot cursul narațiunii, Domnul Președinte are numai șase apariții (cap. V—VI, XIV, XIX, XXXII, XXXV, XXXVII), cu prilejul cărora ni se prezintă un om înveșmîntat în negru, „mereu în doliu", cu semne fizice repulsive: „gingiile dinților,... fălcile păroase și pleoapele ca ciupite" [1], surprins în momente de cruzime [2], de perfidie, de adulare și lașitate [3], de beție [4] și ură [5]. Ele sînt de ajuns pentru a-i asigura Domnului Președinte, în ordinea inumanității, o statură categoric mai înaltă și mai amenințătoare decît aceea a lui Geo Maker Thomson. Domnul Președinte depășește pe El Papa Verde prin „rang luciferic", dacă putem spune așa: delirul puterii, zdrobind oamenii și ucigînd încrederea în om, se situează mai sus, pe scara răului, decît pasiunea acumulării de bunuri, chiar însoțită de spoliere și exploatare. Mai mult: în înverșunarea pe care o pune în uciderea lui Miguel Cara de Angel, Domnul Președinte caută să atingă treapta ultimă, forma superioară a răului, uciderea încrederii lui Miguel în iubirea soției, a convingerii că există cel puțin o ființă în care poate crede, a speranței în umanitate. În al doilea rînd, Domnul Președinte depășește pe Geo prin puterea și concretizarea emanației sale malefice. Într-adevăr, în timp ce personajul lui

[1] *El Señor Presidente*, p. 225.

[2] Ordinul de a da două sute de lovituri secretarului care vărsase o călimară și indiferența (își continuă masa) cu care primește vestea că „ese animal" a murit. (*El Señor Presidente*, p. 222 și urm.)

[3] Cursa întinsă generalului Canales: pune pe Miguel Cara de Angel să-l avertizeze că va fi arestat și să-l sfătuiască să fugă, pentru ca poliția să-l ucidă. (*Ibidem*, p. 226)

[4] Discursul hiperbolic și analfabet rostit de Lengua de Vaca și fuga la auzul unor împușcături care erau produse de ... un toboșar rostogolit pe o scară. (*Ibidem*, p. 298 și urm.)

[5] Mobilul cel mai adînc, revelat în cursul scenei de beție, al Domnului Președinte este de a se răzbuna pe „ingrați", pe toată lumea, pentru sărăcia copilăriei și umilințele tinereții lui. (*Ibidem*, p. 454)

Geo se compune numai din el însuși, acela al domnului Președinte e alcătuit din el și din sistemul pe care l-a creat și prin care se prelungește, se completează, se amplifică. Asemeni unui păianjen, el a țesut o vastă pînză invizibilă, în care a prins toată țara, toți oamenii, toate actele. Sistemul acesta de putere absolută, teroristă, obținută prin crimă și corupție, care emană din Domnul Președinte, se extinde, pătrunde și stăpînește totul, întreg corpul social, de la palatul prezidențial, trecînd prin armată, tribunale, închisori, pînă la camerele de spital, la bucătării sau la răscrucile de drumuri. El Señor Presidente are dreptate cînd spune, în fantezia autorului citată mai sus, că a creat o lume după chipul și asemănarea lui. Totul există prin el și pentru el: cetățeanul Tomás Javelí îi dedică... logodna și unirea lui cu señorita Angelina Suarés. Chiar dacă, după ce ajunge conducătorul trustului, El Papa Verde deține mijloace financiare mai puternice, el nu are în nici un fel umbra imensă a Domnului Președinte, umbra care acoperă tot și toate. Și mai ales această umbră nu intră înlăuntrul oamenilor, nu se instalează în suflete. Domnul Președinte pătrunde în interiorul oamenilor și rămîne acolo, alcătuind zone de spaimă, de rușine, de ură din fiecare. Căci fiecare e contagiat de Domnul Președinte, îl duce în el și se schimbă, se alterează, se degradează pentru a se potrivi lui. Domnul Președinte se transplantează în suflete și efectul acestei monstruozități este deosebit de vizibil la acoliții lui: maiorul Farfán devine dintr-un bețiv fanfaron călăul abject al celui care îi salvase viața. Lucio Vázquez ucide. Procurorul vinde acuzate nevinovate caselor de perdiție. Cu o astfel de alcătuire monstruoasă, Domnul Președinte nu prezintă și nu putea prezenta vreun meandru spre uman, ca Geo Maker Thomson — iubirea lui de tinerețe nu e alta decît doña Chón — și destinul lui nu prezintă nici un impas *vizibil*. Personajul nu ar avea însă complexitatea caracterială și posibilitatea de mișcare proprie, independentă, dacă autorul nu ar fi găsit totuși modalități de a-l face să coboare în ordinea obișnuită, de a-l umaniza în sens descendent. Asturias face acest lucru prin inferioritatea fizică a personajului — trăsăturile res-

pingătoare —, prin viciul vulgar al beției și prin frica de care nu se poate despărți o clipă. Este ceea ce permite romancierului să-și construiască personajul în două direcții, pe două versante: unul ascendent, demonic — escaladarea răului — și altul uman, dar descendent uman, deci în fond solidar și coerent cu primul.

Înrudite cu personajele caracteriale, dar lipsite de dimensiunile și profunzimea acestora, circulă și umplu spațiul narativ al romanelor lui Asturias o serie de personaje pe care le vom numi, în lipsă de altă denumire specială, *figuri pitorești*, care dau viață, mișcare, culoare povestirii și care nu sînt cerute nici de acțiune, nici de semnificația ideologică. Ele nu vor să ajungă nicăieri și nici să demonstreze ceva: vor numai să se înfățișeze, să fie ele însele și pentru aceasta vin de la sine, nechemate, nepoftite. Aceste personaje desprinse din viață, păstrînd vigoarea și prospețimea acesteia, abundă în opera lui Asturias și reprezintă una din marile lui reușite artistice. Categoriei de figuri pitorești îi aparține de pildă, fără îndoială, crîșmărița Masacuata, aprigă la vorbă și dragoste, inimă bună, săritoare la nevoie, sau extravagantul profesor spiritist Ticher. Acest aer de „fără voia lor" caracteristic figurilor pitorești se găsește la cele mai atrăgătoare personaje secundare, precum la Adelaido Lucero din *Viento fuerte* și pe alocuri chiar la cele principale, bunăoară la itinerantul Celestino Yumí.

Clasificările expuse mai sus se referă numai la modalitățile de creare a personajelor, și nu la valoarea etică sau reușita artistică. Personajele reale nu au vreo întîietate față de cele imaginare, iar excelarea artistică are drum deschis, în toate direcțiile.

Interesantă rămîne problema personajelor care nu se integrează perfect într-o singură categorie din clasificațiile expuse. Fiind vorba de o clasificare tipologică, încadrare perfectă nici nu poate exista, dar nu de aceasta este vorba, ci de personajele care ezită între o categorie și alta sau de cele care participă la mai multe: intermediarii și polivalenții. Și în aceste cazuri, analiza lor, prin raportare la clasele despre care am tratat, este, cred, mult mai revelatoare decît o considerare a lor *per se*. Să luăm cazul Camilei, un frumos

exemplu din seria nu prea numeroasă de figuri de femei neîntinate create de scriitor. Ca substanță, are statutul unui personaj real, dar funciar este o aspirantă, prin grație, parfum, puritate și vulnerabilitate, la condiția personajelor onirice, iar ca funcție artistică nu este nici situațională, nici caracterială. Tare mă tem că tinde spre a demonstra imposibilitatea fericirii în sistemul Domnului Președinte. E un încîntător personaj-idee. Cazul iubitului și soțului ei este încă mai complex. Prins între un caracter puternic, dominator (Domnul Președinte) și o stare semnificativă, puritatea (Camelia), Miguel Cara de Angel, care suferă de altfel o schimbare considerabilă în cursul romanului, e greu de definit. Favoritul Președintelui este incontestabil un personaj real — la început chiar prea real —, dar cu o primejdioasă porozitate la vis și coșmar premonitor (dansul lui Tohil), mai greu de situat din punctul de vedere al funcției artistice. Mi se pare totuși că îl putem așeza printre situaționali, chiar printre itineranți, la figurat. Îl cere puternic intriga: face multe lucruri și multe lucruri sînt făcute prin el. Provoacă ba fuga generalului Canales și răpirea Camilei, ba salvarea lui Farfán, ba, pînă la urmă, furia Domnului Președinte și pieirea proprie. Asemenea itineranților, el străbate un drum care a nedumerit pe unii critici. Monegal consideră că transformarea lui din unealta dictatorului în dușmanul acestuia și convertirea lui morală este prea radicală și bruscă. [1] Cred că este o neînțelegere. Miguel străbate o distanță mare între două situații de viață, nu între două categorii etice. De aceea nici nu este un personaj ideologic, nu întrupează o valoare. Și nu o întrupează pentru că șovăie între bine și rău sau, în orice caz, forța opțiunii îi lipsește. Dragostea pentru Camila îl face suspect și apoi osîndit de Domnul Președinte, dar schimbările morale pricinuite de pasiunea lui se reduc la disprețuirea acoliților imbecili (el era acolit ironic) ca Procurorul și a adversarilor lași, precum frații generalului Canales, și la impulsul de a ocroti ființa slabă, părăsită, pe care o iubește.

[1] v. Emir Rodríguez Monegal, *Los dos Asturias*, în „Revista Iberoamericană", nr. 67, 1969, p. 16.

Dorința de a scăpa, în străinătate, de Domnul Președinte e o formă a dorinței personale de fericire cu Camila. Străinătatea înseamnă pentru el siguranța împlinirii iubirii, nicidecum libertate politică și acțiune împotriva dictatorului. Miguel Cara de Angel devine mai bun numai în măsura în care în genere îndrăgostiții doresc păstrarea vieții și fericirii. Salvarea lui Farfán, din superstiția că „binele" acesta va pricinui vindecarea Camilei, e ultima dovadă, dacă mai era nevoie, că Miguel nu suferă o convertire etic-ideologică și că obiecțiile de inconsecvență în construirea personajului cad în gol.

Categoriile care își pot uni cel mai bine calitățile sînt ale personajelor itinerante și ale figurilor pitorești. Aceasta dă situațiilor (căsătoria lui Adelaido Lucero) sau chiar drumului (Celestino Yumí, în prima parte a romanului) un aer de joc, de vacanță veselă, în redarea căruia excelează Asturias.

Asupra *tehnicii* folosite de Asturias în caracterizarea personajelor voi stărui mai puțin, deoarece multe din procedeele de care va fi vorba vor fi analizate mai pe larg în capitolul consacrat tehnicii narative. Să aruncăm totuși o privire asupra modului în care le folosește romancierul și cu ce rezultate.

Primul procedeu — clasic — de caracterizare a personajelor îl constituie *portretul fizic*. Asturias recurge mereu la el, întrucît prin el obține fixarea în realitate caracteristică personajelor sale din narațiunile realiste sau, la cele din componenta imaginară, enunțarea identității și semnificației lor. Descrierile fizice ale personajelor sînt de o mare varietate, ele subordonîndu-se finalității artistice pe care și-o propune autorul, potrivit categoriei căreia aparține personajul. Dacă e vorba de un personaj situațional dintr-o narațiune realistă, descrierea e conștiincioasă și potolită, portretul se apropie de fotografie, ca aceea a acționarului Robert Krill, din *El Papa Verde:*

> Alto, fortachón, vestido de gris claro, zapatos de color café, camisa azul, a rayas horizontales en la pechera y cuello blanco, postizo, exageradamente alto, besándole los lobos carnosos de las orejas. A causa de los callos andaba como sobre patines de ruedas. (*El Papa Verde*, p. 253)

Dacă personajul situațional sau itinerant real se află într-un roman mitic, ca *Hombres de maíz*, portretul se simplifică, dar se prelungește în gest, în subînțelesuri, în atmosfera pe care o creează personajul. Mingo Revolorio, tovarășul de drum, de beție și de închisoare a lui Goyo Yic, e scund, cu părul negru și fața destul de albă, dar mai ales ne rămîne în memorie prin rîsul zgomotos, prin gestul de a-și resfrînge mînecile cînd vorbește și prin aerul mai tînăr decît vîrsta lui:

> Mingo Revolorio, bajo de cuerpo, de pelo negro aplumado, cejijunto, tez bastante clara, representaba menos edad de la que tenía. Si reía, parecía tocar un instrumento de banda, si callaba, se borraba. Para hablar hacía siempre el gesto de arremangarse las mangas. (*Hombres de maíz*, p. 705)

La personajele mitice, portretul suferă, o dată cu simplificarea, o amplificare eroică sau poetică, corespunzătoare modului în care Asturias concepe aceste personaje. În evocarea căpitanilor lui Baibilbalán, dintr-o epocă mai depărtată, predomină aluziile mitice:

> Moxic, capitán de guardias, ágil, delgado, el cuerpo húmedo de piedra de afilar, en su valentía afílanse todas las armas y afilan sus armas águilas y jaguares. (*Maladrón*, p. 17)

În aceea a lui Gaspar Ilóm, mai aproape de prezent, elementele naturaliste: iată cum arată Gaspar Ilóm cînd iese din rîul unde se aruncase pentru a potoli efectul otrăvii ce-i dăduse, prin trădare, colonelul Godoy:

> Vivo, alto, la cara barro limón, el pelo de nige lustroso, los dientes de coco granudos, blancos, la camisa y el calzón pegados al cuerpo, destilando mazorcas líquidas, de lluvia lodosa, algas y hojas. (*Hombres de maíz*, p. 558)

Și într-un caz și într-altul, amplificarea e perceptibilă.

În sfîrșit, Asturias recurge adesea la portretul fizic esențializat, în care optează pentru o trăsătură sau două, dar cărora le dă o

mare forță evocativă și chiar valoare simbolică. Acest gen de descriere e rezervat pentru personajele-idei și pentru cele caracteriale. Este curios cum în ceea ce privește personajele demonstrative, chiar cînd e vorba de protagoniști ca Tabío San sau Lester Mead, Asturias nu simte nevoia unei determinări fizice prea precise. Cel dintîi, în tot cursul romanului *Los ojos de los enterrados*, nu se face văzut, nu-și încheagă o față memorabilă. El există mai ales prin acțiune, prin idei și prin valoare etică. Despre al doilea, despre milionarul filantrop Lester Mead, știm numai că are păr roșu și ochi verzi, dar nu astfel, nu fizic, îl simțim, ci moral, ca o prezență bună. Lester Mead este prietenul. În schimb, cînd apar personaje demonstrative mărunte, romancierul ascute pînă la esențializare prezentarea fizică. Iată pe soțul Valeriei, trădător intrat în serviciul imperialiștilor tocmai cînd aceștia invadează țara. Deocamdată e prins, dar va fi eliberat de militarii care vor fraterniza cu el. Despre acest om care cu sînge rece, deliberat, lovește pe la spate patria, Asturias spune numai atît: „Valeria observă că sub mustața prizonierului se dilua un surîs de pumnal înghețat" [1]. Esențializate sînt însă mai ales prezentările personajelor caracteriale. Iată pe Geo Maker Thomson ale cărui puține determinări, părul roșu aprins și dinții puternici, strălucitori, sugerează incendiul și rapacitatea, condiția de pirat. El păstrează totuși ochii castanii, care nu se pretează la ferocitate și sugerează că dezumanizarea nu e completă, cum este cazul Domnului Președinte prezentat în negru total, în culoarea ororii.

Nu am spus nimic despre portretele fizice ale personajelor onirice și fantastice. Cînd oniricii trăiesc într-un cadru real, portretul este poetic sau are elemente poetice. Imaginea lui Mayarí fugind pe plajă este redusă la rîs: „rîsul dinților și rîsul părului său în hohot negru în vînt" [2], iar atunci cînd evoluează în cadru oniric, ca în *El Alhajadito*, autorul le păstrează un chip mat, susceptibil

[1] *Week-end en Guatemala*, p. 66.
[2] *El Papa Verde*, p. 23.

de orice determinare, cum e cazul copilului, eroul povestirii, sau le face un fel de mască poetică pentru a ascunde și totodată a revela esența personajului. În *El espejo de Lida Sal* întîlnim un exemplu elocvent de acest fel. Utuquel, poetul, merge să primească răsplata mistuirii sale creatoare, însoțit de elemente care îi definesc esența:

> ... su sombra solitaria, su lluvia de pelo verde, su máscara de esponja de luciérnagas que sólo se quitariá al llegar y presentarse a recibir el dardo de la noche adamantina. (*El espejo de Lida Sal*, p. 97)

Toate elementele portretului au valoare simbolică: umbra (singurătatea), ploaia de păr verde (revărsarea vieții), masca de licurici (întrezărirea misterului).

Trecînd acum la caracterizarea personajelor prin portret moral, voi reduce la minimum considerațiile asupra acestui aspect, deoarece determinarea psihică a personajelor se face prin toate mijloacele narațiunii: relatare, dialog, monolog interior, analiză, comentariu etic etc. Aceste mijloace servesc însă și altor scopuri: exprimă progresele acțiunii, luminează semnificații și valori, revelează o viziune a omului și a lumii și ca atare vor fi analizate aparte. În mod special, pentru definirea psihică a personajelor, autorul folosește, nu prea des de altfel, incursiunea în trecutul personajului, excursul biografic. Nu trebuie înțeles că narațiunea lui Asturias, care are mobilitatea și dinamismul romanului modern, revine la lunga, tihnita relatare tradițională a vieții eroului dinainte de momentul povestirii și nici că acțiunea este întreruptă de amănunțite priviri înapoi prin arhiva cu acte civile. Sînt mai degrabă lumini rapide — *flashes* — în memoria personajului, întotdeauna semnificative, uneori adînc revelatoare, asemeni unui act de psihologie abisală. Ele au și într-un caz și într-altul o virtute explicativă și ca atare intră în procesul de creare a personajului. Cel mai aproape de forma clasică a excursului este capitolul al VI-lea din *Los ojos de los enterrados*, în care Tabío San evocă frămîntata lui copilărie și prima tinerețe. Așezată la sfîrșitul primei părți, într-un moment de liniște — conversația cu negrul Juambo — evocarea

nu întrerupe acțiunea și în schimb contribuie la portretul moral al lui Sansur, explică ceea ce, fără ea, ar fi fost inexplicabil: cunoștințele, nivelul intelectual, dar mai ales adîncimea umană pe care o dă personajului trăirea sărăciei și clandestinității. Gestul simbolic care proiectează lumină asupra întregii figuri și întregii vieți a protagonistului există și în acest pasaj: el se produce atunci cînd Tabío San, știind că va pierde pîinea pe care o cîștigase așa de greu, dă drumul zburătoarelor închise în coliviile unui vînzător de păsări smintit. Mai puțin necesară și avînd pe deasupra și un caracter melodramatic mi se pare scurta referință biografică pe care autorul i-o impune studentului din *El Señor Presidente* și prin care se atribuie tînărului, care făcuse în închisoare dovada dîrzeniei și impetuozității sale revoluționare, o blazare expusă emfatic, o confesiune de necredință în nimic. [1]

În schimb, psihologia Domnului Președinte este luminată dinlăuntru și din adînc, prin ieșirea la suprafața conștiinței, fără voia lui, în timpul beției, a unor resturi rușinoase de fapte și situații relegate în subconștient, dar nu mai puțin determinante pentru adevăratul chip, cel mai profund, al Domnului Președinte. Sărăcia și umilințele suferite în copilărie și tinerețe au fost pentru el traumatisme psihice, răni care nu s-au închis niciodată și față de care reacționează cu sadism de psihopat: vrea să le compenseze prin pedepsirea universală, prin torturarea și uciderea tuturor „ingraților". [2] Sadism neliniștit, chinuit de teama morții, de obsesia conjurației universale împotriva lui. Mecanismele acestea de fixare în traumatism, de compensare aberativă și de delir al persecuției ar fi studiate cu plăcere de Freud și Adler.

Desigur, Asturias folosește în caracterizarea personajelor și celelalte mijloace binecunoscute romancierilor: narațiunea, prin

[1] ... había visto la luz en un naufragio, ... entre cadáveres, ... había abierto los ojos en una escuela sin ventanas, donde al entrar le apagaron la lucecita de la fe y, en cambio, no le dieron nada: oscuridad, caos, confusión, melancolía de castrados (*El Señor Presidente*, p. 425)

[2] *El Señor Presidente*, p. 453.

care prinde mai ales reacțiile și faptele personajelor, comportamentul lor; dialogul, care oglindește direct relațiile interumane; monologul interior și analiza pentru revelarea stărilor sufletești și a fluxului conștiinței.

S-ar putea pune întrebarea dacă în utilizarea acestui variat arsenal Asturias manifestă preferințe pentru vreo armă și care sînt consecințele, dacă, de pildă, aparține tipului „behaviour"-ist, interesat în comportamentul personajelor, sau tipului „analitic", complăcîndu-se în minuțiile și meandrele interioare ale ființelor pe care le-a creat. Problema o vom discuta în capitolul dedicat tehnicii narative, dar chiar la acest nivel al caracterizării personajelor cred că se poate observa refuzul net al lui Asturias de a se subordona unei formule, fie cea de romancier obiectiv, fie de romancier subiectiv. Refuz care exprimă în fond incapacitatea de a fi unilateral, vocația totalității care îi este proprie, uman și artistic. Mai concret, refuzul se susține desigur și pe credința lui că arma nu trebuie pusă înaintea și în locul luptătorului. Scriitorul trebuie și el să-și rezerve putința de a folosi toate procedeele, în modul în care îi convin mai bine. Numai așa el poate evita sau depăși dezavantajele inerente limitării fiecărei rețete, fiecărei tehnici anumite. Am văzut, de pildă, că în pasiunea de a fi și de a se integra a personajelor, în puternicul atașament față de propriile determinări se vădește indefectibilul interes al lui Asturias pentru tot ceea ce este real: oameni, natură, obiecte, întîmplări. El nu se supune însă exigențelor de interminabilă descriere, de precizie exhaustivă, de inventariere exasperantă a detaliilor proprii formulei „obiectuale". De asemenea, puterea lui de vis, imaginația mitică au o exuberanță luxuriantă, și totuși scriitorul nu înțelege să se dedea la interminabila masticație interioară, la sucirea fel și chip nu a „sinelui", ci a unei cute a lui, a unei urme de cută, a unei bănuieli de urmă de cută. El își păstrează fervoarea pentru libera creare a personajelor, în toate felurile și cu toate mijloacele tehnice, cu condiția ca acestea să rămînă mijloace și să nu devină scopuri. Înlăuntrul acestei reguli, romancierul folosește în procesul de caracterizare a

personajelor toate tehnicile posibile, de la clasicul portret fizic și moral analizat pe larg în cele precedente, pînă la transcrierea dislocantă de coșmaruri [1] și invenția celor mai îndrăznețe metafore [2].

Rămîne să fixăm *locul lui Asturias în procesul de transformare a personajelor în romanul contemporan.* Peisajul narațiunii de azi este, fără îndoială, de o copleșitoare complexitate și numai printr-un efort conștient de imposibilitatea unei exactități absolute putem să grupăm tendințele actuale din domeniul creării personajelor în cinci direcții oarecum convergente.

Tendința cea mai larg manifestată este aceea care duce la amplificarea conținutului sufletesc al personajelor prin integrarea în trăirile lor a stărilor liminare, a faptelor de psihologie abisală, prin incorporarea în viața personajelor a inconștientului, visului și mitului. Toate aceste zone existențiale care au venit să se adauge și să îmbogățească conceptul de personaj au fost folosite și de Asturias și au intrat cu considerabilă pondere în procesul de creare a ființelor lui fictive. Stări liminare se găsesc mai ales la personajele din *El Señor Presidente,* de pildă starea preagonică a Cameliei, de mare importanță psihologică, realizată cu puterea pregnantă a adevărului, dar și cu emoție lirică. Faptele petrecute în închisori, torturările, uciderea lentă a lui Miguel Cara de Angel aparțin psihologiei abisale, a adîncurilor tulburi, cutremurătoare, nebănuite, care se dezvăluie în situații paroxistice. Explorarea subconștientului și a inconștientului face posibil personajul lui Pelele, care se mișcă, simte și trăiește într-un plan special, „medio en realidad, medio en el sueño". Este interesant că la Asturias această „coborîre în infern", care este explorarea inconștientului lui Pelele, dobîndește irizări paradisiace prin confundarea imaginii mamei cu aceea a Fecioarei și prin sublimarea unor senzații de plăcere organică. Am văzut, chiar în acest capitol, ce perspectivă de adîncime dă urii Domnului Președinte scormonirea în rădăcinile ei subconștiente, în traumatismele infantile. În privința frecvenței și importanței trăirii onirice, nu mai este nevoie să revenim. Chiar la personajele cele mai ancorate în realitate, visul este o dimensiune inevitabilă. O ciudată și neliniștitoare povestire cu înțeles de parabolă, *Juan Hormiguero,* pornește de la ideea că cel care își pierde capacitatea de a visa se preface în pămînt, în elementul cel mai greu, mai apăsător, mai neînsuflețit al existenței. De asemenea, personajele lui Asturias sînt fie construite din substanța mitului, fie conexate cu el, fie înzestrate cu o fascinație, cu un prestigiu care nu reprezintă decît reziduuri de mit.

O tendință mai puțin frecventă, dar plină de posibilități artistice, este aceea care conferă personajelor o *polivalență de semnificații,* între care predomină cele *simbolice.* Polivalența întîmplărilor și situațiilor este mai ușor de realizat: am văzut că „vîntul puternic" este și accident natural și pedeapsă magică. Mai dificilă este aplicarea polivalenței, multiplicarea sensurilor în cazul personajelor. Viața lui Celestino Yumí este astfel o pățanie de țăran indian sărac, o călătorie printre întîmplări fantastice și o expresie simbolică a aventurii umane. Povestirea citată, *Juan Hormiguero,* lasă deschisă încă mai larg poarta interpretărilor simbolice. Ce este „pămîntul" în care se prefac cei care își „mănîncă" somnul? Și de altfel ce înseamnă, în acest caz, „a mînca"? Istovire vitală? Negare psihică, inhibiție? Nedemnitate morală, trădare?

A treia direcție de transformare a personajelor poate fi formulată astfel: „enigmatizarea identității și a stărilor". Asturias nu se angajează pe acest drum decît împins de serioase motive și necesități artistice, așa cum se concretizează ele în psihologia și situația personajelor. O asemenea enigmatizare există în *El Alhajadito* — eroul nu știe care din cele două femei îi este mamă — dar în contextul trăirii onirice, cețoase, din această narațiune, incertitudinea

[1] Acelea ale cerșetorilor și ale lui Miguel Cara de Angel în *El Señor Presidente,* ale lui Tabío San în *Los ojos de los enterrados* etc.

[2] Demonul, mască și alter-ego al violatorului Estanislao, are „dientes ferroviarios, blancos dientes de los ferrocarriles de la luna" (*Week-end en Guatemala,* p. 15), iar plictiseala preotului din *Mulata de Tal* (p. 105) e metamorfozată astfel: „soltando un bostezo que antojó recogerlo en el hueco de la mano y ponérselo como bonete".

este posibilă și semnificativă. Asturias se ferește însă, pe bună dreptate, să o transforme în rețetă și să o aplice altor romane unde nu ar avea nici o îndreptățire și nici o utilitate.

Încă mai importantă este *tendința de dislocare și de dezagregare a personajelor*. Nu ne ocupăm de forma negativă a acestei tendințe, de părerile care anunță „moartea" personajului sau substituirea lui prin „atmosferă și stări" [1], ci de aspectul pozitiv pe care îl poate lua atunci cînd se caută posibilitatea de a crea noi centre narative asemănătoare personajelor, dar în afara lor. Este problema așa-numitelor personaje invizibile sau implicite, de cea mai mare însemnătate pentru a ne da seama de forța și adîncimea creației romanești respective. Am văzut că ceva în acest gen a creat Asturias prin ceea ce am numit „umbra Domnului Președinte", prezența sa invizibilă și atotcuprinzătoare, dar această umbră este o prelungire a persoanei dictatorului și nu apare în roman ca un centru narativ aparte de acela al personajului. În *Week-end en Guatemala* în schimb, „invadatorul" este un astfel de personaj invizibil și totuși bine caracterizat, cu un chip „robot", compus de noi prin suprapunerea diferitelor relatări și avînd situația unui centru narativ. Încă mai pasionantă și mai bogată în consecințe exegetice este cercetarea dacă nu există în Domnul Președinte un personaj implicit, opus și mai puternic decît dictatorul și, dacă există, din ce se compune el și cu ce rezultat? Nici unul din personajele reale nu pot asuma această sarcină. Nici generalul Canales, la început fricos, apoi indignat teoretic, murind înainte de a întreprinde ceva, nici Miguel Cara de Angel, fost acolit, preocupat de a-și salva iubirea, fericirea personală, nici episodicul student sau neajutoratii oameni din popor nu au statura, puterea, luciditatea și condițiile necesare unei lupte cu dictatorul și unei răsturnări a lui. Și totuși personajul există și poate avea diferite nume. Se poate numi „fragilitatea sistemului" și ca atare se face simțit concret în capitolul al XIV-lea prin spaima ridiculă, pricinuită de o tobă rostogolită

[1] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Galimard, 1963, p. 31.

pe scară cu zgomot de împușcături. Un gest ironic al personajului și imediat, într-o clipă, dispar brusc și total cu toții: gardă, președinte, acoliți, tot sistemul, pentru a reapărea și a se reface după trecerea spaimei. Acest personaj reprezintă contraponderea și anularea terorii generalizate create de Domnul Președinte. Dușmanul de moarte al dictatorului este într-un fel creația lui și trăiește în el: într-adevăr, dacă supușii Domnului Președinte sînt continuu și la maximum înspăimîntați, ei sînt în schimb, ca să zic așa, înspăimîntați simplu, natural, pe cînd Domnul Președinte este înspăimîntat dublu, aberativ. Menținîndu-se contra urii generale numai prin teroare, Domnul Președinte este înspăimîntat că, poate, nu înspăimîntă îndeajuns pentru a opri complotul, mîna atentatorilor pe care îi vede mereu și peste tot. În felul acesta, sistemul creat de Domnul Președinte se întoarce asupra lui însuși, se neagă, își revelează fragilitatea. Personajul implicit creat de Asturias în acest roman — singurul care se poate măsura cu Domnul Președinte și îl poate răpune — se mai poate numi „spaima care se înspăimîntă pe ea însăși". Cele mai multe acțiuni ale dictatorului pot fi atribuite acestui centru narativ: pentru a uita de acest personaj se îmbată Domnul Președinte, pentru a se feri de el se înconjoară cu zbiri armați, bănuiește fără temei, ucide preventiv.

Plăsmuirea personajelor nevăzute și implicite este încă o dovadă, cea mai subtilă și convingătoare, despre modernitatea marii forțe de creație romanescă a lui Miguel Angel Asturias.

ORGANIZAREA ACȚIUNII

Este, desigur, foarte greu, dacă nu imposibil, să se stabilească dacă elementele componente ale operei literare sînt date în actul de creație în mod simultan sau succesiv. Greutatea mi se pare a proveni din varietatea ireductibilă a actului creator, dependent nu numai de natura talentului cu care e înzestrat scriitorul respectiv, dar și de caracterul și exigențele genului literar în care se manifestă. Astfel fiind, distincția care se face de obicei între invenția acțiunii și organizarea ei are nevoie, ea însăși, de distincții și precizări. În actul de creație propriu-zis poetică, aceste două elemente sînt foarte greu de delimitat. Un poem ca *Luceafărul*, de pildă, contopește invenția și organizarea acțiunii — atîta cît este — în aceeași fulgurantă viziune. În schimb, în actul sau mai exact în seria complexă de acte care duc la crearea unui roman, se poate ca *ideea* acțiunii să fie psihologic simultană și logic implicită în definirea atitudinii autorului față de problemele vieții, în viziunea de ansamblu a operei, în timp ce organizarea acțiunii să aibă loc în cadrul explicitării, desfășurării și formulării acestei viziuni inițiale. În acest sens, se poate afirma că acțiunile din narațiunile lui Asturias se află *in nuce*, implicit, în concepția sa despre lume și viață, în atitudinea sa față de condiția umană. Capitolul de față va urmări deci explicitarea acestei *Weltanschauung* a autorului în forțele din care se naște și se dezvoltă acțiunea: iubirea, puterea, bogăția, revolta, hazardul, moartea. Aceasta înseamnă

că voi începe prin a privi acțiunea în substanța ei, pentru a o cerceta apoi în structura, în organizarea ei propriu-zisă.

În romanele lui Asturias *iubirea* asumă o pasionantă multiplicitate de culori și nuanțe, vădește toată vigoarea și intensitatea unei emoții adînc implîntată în om, dar nu este forța care hotărăște, ci mai degrabă cea care întovărășește și confirmă evenimentul, acțiunea. Așa cum a procedat și cu personajele, Asturias surprinde și reprezintă iubirea la diferite niveluri, cărora le corespund diferite forme de organizare a acțiunii.

Foarte rar romancierul înfățișează ceea ce am putea numi iubirea-destin, iubirea-forță pustiitoare, stăpînă absolută, putere absorbantă a ființelor și întîmplării. Povestirea mitic-fantastică *Leyenda de matachines* în întregime și narațiunea istoric-legendară *El espejo de Lida Sal* în mod parțial înfățișează iubirea la acest nivel de fatalitate irezistibilă și nimicitoare, care își însușește și determină întreaga acțiune. Cei doi dansatori prieteni, al căror destin este să iubească aceeași femeie, să o răzbune și apoi să se ucidă într-o luptă rituală, acționează pentru împlinirea unei fatalități cosmice pe care autorul însuși o explică:

> Nodul iubirii între trei ființe nu poate fi dezlegat. Asta se întîmplă, Chitanam, cînd doi bărbați se nasc pentru o femeie. (*El espejo de Lida Sal*, p. 114)

Acest fel de dragoste reprezintă o incongruență în ordinea naturii, un nod, care nu se poate dezlega decît tragic. Acțiunea, în acest caz, nu este decît desfășurarea iubirii-destin.

La un nivel mai uman, iubirea este împlinire, este refacerea unității perechii primordiale, este o legare unică și pentru totdeauna, care dă, după împrejurări, fericirea sau nefericirea, și pe care împrejurările o pot curma fizic, dar nu o pot desființa sufletește. Acest fel de iubire confirmă de obicei noblețea umană a personajelor, cum este cazul cu Leland și Lester din *Viento fuerte*. Cu un ușor, dar plăcut colorit idilic, dragostea lor nu este afectată de mediul privilegiat, american, din care provin și nici de modul de

viață artificial pe care îl părăsesc. Moartea îi găsește de asemenea împreună, le pecetluiește iubirea și totuși, pentru economia cărții, dragostea și căsătoria celor două personaje nu sînt decît un episod care se adaugă, fără a schimba nici caracterele protagoniștilor, nici mersul acțiunii determinate de conflictul economic. Un rol mult mai important s-ar părea că îl are, în romanul *El Señor Presidente*, iubirea dintre Camila și Miguel Cara de Angel, care prin unicitate și sentimentul perfectei împliniri reciproce aparține aceleiași categorii. Este adevărat că de data aceasta iubirea schimbă chipul lui Chip de înger: din acolitul cinic și ironic al unui dictator odios devine îndrăgostitul patetic, care caută zadarnic să-și salveze fericirea — barcă pierdută pe o mare a spaimei. Schimbă și viața acestui personaj, provocîndu-i dizgrația și moartea groaznică în închisoare. Nu este însă singura victimă a Domnului Președinte: avocatul Carvajal, mai nevinovat, e ucis la fel de odios. Vreau să spun că acțiunea rămîne mai departe controlată de Domnul Președinte și impulsată de altă forță decît de iubire, și anume de delirul puterii, de sistemul aservirii omului. Spre deosebire însă de dragostea dintre Leland și Lester, iubirea lui Miguel și Camilei are o evoluție zbuciumată și un conținut emotiv bogat: intenția lubrică la început din partea lui Miguel, mîndria de a ocroti viața celei pe care începe să o îndrăgească și teama de a o pierde, căsătoria în extremis, descoperirea unuia în celălalt în natură, primejdia care îi separă de lume, despărțirea și moartea deznădăjduită. Și, totuși, încă o dată, axa romanului nu trece prin toate acestea, ci prin tema puterii aberante. De același tip, iubire-împlinire unică, este legătura dintre Tabío San și Malena, căreia autorul i-a adăugat ingrediente etice și politice. Oricum, perechea are mai puțin farmec decît Leland-Lester și mai puțină pasiune decît Camila-Miguel. Față de întîmplările relatate, poziția iubirii din *Los ojos de los enterrados* este oarecum ciudată: axa acțiunii — ca să reluăm formularea precedentă — trece prin cei doi protagoniști, dar nu prin capacitatea lor de dragoste, ci prin aceea de revoltă. Iubirea ca stare rămîne, chiar cînd are un sfîrșit fericit, tot laterală, simplu confirmatoare. Nici tribulațiile perechii Goyo Yic-María Tecún nu duc la un deznodămînt tragic. La prima vedere, această iubire dintre vîrstnicul și orbul Goyo Yic și copila pe care o salvează și o crește, María Tecún, iubire desfășurată în condiții umile, în mare parte în plan biologic și întreruptă de fuga femeii, nu are elevația celorlalte. Și totuși lunga căutare a Maríei de către Goyo, sentimentul că ea singură este femeia sortită lui, unicitatea caracteristică iubirii concepută ca împlinire sînt exprimate și prin acțiune, și prin comentariul romancierului. [1] Pe de altă parte, regăsirea mișcătoare din final a celor doi care nu mai sînt nici tineri, nici frumoși, dar care se știu și se simt iremediabil soț și soție, dovedesc că împrejurările pot interfera acest fel de iubire, dar nu o pot anula. Interferența împrejurărilor, folosită constant pentru impulsarea acțiunii, poate fi constatată și în aventurile prin care trece perechea din *Mulata de Tal:* Celestino cedează ardorii senzuale a mulatrei, Catalina concepe, fără voia ei, un fiu cu demonul Tazol. Interferențele, cu o tentă hazlie, nu împiedică sentimentul indestructibil de împlinire și unicitate. [2]

Al treilea tip de iubire folosit de Asturias ca forță motrice a acțiunii se opune celor precedente prin aceea că, întemeiat pe vehemență senzuală, pe apetență și cruzime, duce nu la împlinire, ci la impas sau degradare umană. Este iubirea-chin, iubirea-voluptate rea — care începe în forme tolerabile, ca amorurile artificiale, născute din dorința de a ieși din cușca existenței mecanice, înăbușitoare [3], trece prin „lumina rea" a iubirii lacome, înșelătoare, a Cardenalei din *Juanantes el encadenado*, și culminează în fascinația

[1] Sólo un marido se tiene, los demás son postizos. (*Hombres de maíz*, p. 923).

[2] Celestino Yumí se dijo: es la mía ... Podía ir por la Catalina Zabala, su mujer ante Dios. (*Mulata de Tal*, p. 46).

[3] Este vorba de personajele americane din *Viento fuerte*, care — afirmă Walker — caută în jocul sexual o disperată evaziune dintr-o viață mecanică și dintr-o situație de culpă. „Es la desesperación de la jaula lo que los induce a querer evadirse por los sentidos, en el juego sexual" (p. 115).

teribilei mulatre, lubrică, nesăţioasă, feroce. Aceleiaşi categorii îi aparţine şi episodul amoros al sacristanului libidinos din *Mulata de Tal*, care îşi vede partenera prefăcută în năpîrcă. Este, simbolic înfăţişat, sfîrşitul voluptăţii rele cînd se substituie adevăratei iubiri. Asturias a schiţat pregnant, iar în *Mulata de Tal* a dezvoltat amplu, invertirea valorilor operată de „iubirea-chin": ea duce nu la împlinirea, ci la sciziunea celui care o impune sau o caută. Pedeapsa mulatrei — pierderea puterii magice şi tăierea în două a fiinţei, deci şi a farmecelor ei — are o semnificaţie extensibilă. Acţiunea care se grefează pe iubirea malefică se desfăşoară după o schemă pe care am formulat-o astfel: protagonista iubirii malefice pierde la început pe celălalt, pentru ca la sfîrşit să se piardă pe ea însăşi. Formula permite varietate de episoade şi dă acţiunii relief dramatic, tensiune şi dinamism, calităţi perceptibile nu numai pe aria amplă a romanului, dar şi pe aceea restrînsă a povestirii.

Tot la acest nivel, caracterizat prin păstrarea formelor iubirii şi chiar prin exasperarea lor, dar prin schimbarea completă a conţinutului şi ca atare prin crearea relaţiei fundamentale de „torturator-torturat", se situează şi seducerea Aureliei Maker Thomson de către Ray Salcedo — aparent iubire, real răzbunare — şi mai ales violarea şi uciderea micuţei Natividad din povestirea *Torotumbo*. Poziţia participanţilor în iubirea malefică nemaifiind egală (unul e chinuit şi altul chinuitor), funcţia ei nu mai este de confirmare a acţiunii prin adăugare la episoadele acesteia, ci de contrapunere (cazul Aureliei) sau de iniţiere a unei noi serii destructive (cazul violatorului Estanislao din *Torotumbo*).

Al patrulea fel de iubire care intervine în naraţiunile lui Asturias poate fi definit ca o simplă *întîlnire cu plăcerea*. Scurtă, fără a angaja viitorul, fără să modifice nici caracterele, nici întîmplarea, această iubire e susceptibilă de o foarte mare varietate de colorit, de la acela pitoresc-idilic al hîrjoanei amoroase pînă la cel grotesc-repulsiv al desmăţului. În prima direcţie, Asturias excelează prin graţie şi umor, ca în cazul Masacuatei din *El Señor Presidente* sau al lui Hilario din *Hombres de maíz*; în cea de-a doua, prin caustici-

tate caricaturală, ca atunci cînd evocă amorurile juvenile ale Domnului Preşedinte sau isprăvile maiorului Farfán în localul doñei Chon. În planul acţiunii nu se acordă acestor întîlniri cu plăcerea decît o funcţie episodică, ceea ce nu le împiedică a fi, în sine, schiţe trasate cu neîntrecută vervă a desenului şi vivacitate a coloritului.

Ca şi în domeniul creării personajelor, Asturias nuanţează, combină, inventează nestînjenit cu prilejul acestor tipuri de iubire şi al efectelor lor asupra acţiunii. De aici jocul unor cazuri care uneori se apropie de o categorie — precum episodul „Boby-María Clara", care poate fi considerat ca o întîlnire cu plăcerea a adolescentului, iar alteori — ca legătura dintre spaniolul Antolinares şi indiana Titil-Ic — dobîndeşte un profil aparte, cu trăsături din iubirea-împlinire, dar întoarsă cu faţa nu spre soţ, ci spre fiu.

A doua forţă propulsoare a acţiunii — *puterea* — nu mai este reprezentată, ca iubirea, prin juxtapunerea de tipuri diferite, care, în genere, se alătură întîmplărilor sau le generează episodic, ci prin analiza în adîncime a unei singure forme, forma extremă a asupririi, care domină şi determină în mod absolut desfăşurarea unuia din cele mai importante romane, *El Señor Presidente*, pătrunzînd însă, în forme complementare, şi în celelalte naraţiuni.

Am spus în mai multe rînduri că Asturias studiază în romanul menţionat nu puterea, ci delirul puterii, limita extremă a dominaţiei, forma paroxistică a asupririi, care, absorbind întreaga viaţă socială şi suprimînd radical valorile de libertate şi demnitate umană, transformă existenţa într-un coşmar al supunerii, spaimei şi înjosirii, permanent şi sistematic organizat. Tot ce se întîmplă în carte — cu o excepţie (crima lui Pelele) şi o jumătate de excepţie (moartea generalului Canales) — se datorează, direct sau indirect, setei de putere a Domnului Preşedinte, voinţei lui care prestabileşte, asemeni proniei cereşti, ceea ce trebuie să se întîmple şi „corectează" deviaţiile de la planul său demiurgic. Iubirea lui Miguel pentru Camila apare, sub acest aspect, ca o simplă abatere corectată. Domnul Preşedinte nu este însă numai un centru de putere cu astfel de efecte, ci *singurul* centru. El dispune, desigur, de o

mașină pentru transmiterea și executarea voinței lui providențiale dar în această mașină oamenii săi — acoliți, unelte, creaturi — nu sînt decît simple șuruburi, care nu dețin nici o independență de mișcare și nici o capacitate de acțiune proprie. Nu există centre secundare de putere și nici forme intermediare în exercitarea ei. Puterea Domnului Președinte este monoteistă, ca să zic așa: alungă orice alți zei și se exercită absolut într-un fel de vid de autoritate pe care urmează să-l umple numai el exclusiv, prin atributele-i supreme: atotștiutor, atotputernic, geniu și lumina universului, podoaba și rațiunea de a fi a lumii. Sînt sau expresiile cu iz de osana [1] sau sensul implicit din discursul în care demagoga Lengua de Vaca „fundamentează ideologic" puterea delirantă a Domnului Președinte. Cît despre iradiația faptică a acestei puteri, am văzut-o: ea se extinde de la actele care hotărăsc soarta țării la cele mai mărunte operații — loteria, de pildă — și, așa cum am arătat în capitolul anterior, pătrunde, printr-o monstruoasă transplantare, în cutele cele mai ascunse ale vieții sufletești, personale. Să mai arătăm că, în acest roman, Asturias nu se preocupă în nici un fel de începutul, nici de sfîrșitul acestei puteri; ea se desfășoară într-un fel de prezent etern, interminabil, ca un coșmar încremenit în oroare.

Trebuie recunoscut că pasiunea puterii astfel definită este, din punctul de vedere al organizării acțiunii romanești, dintre cele mai dinamice. Bogăția și pasiunea acumulării despre care va fi vorba imediat nu prezintă atîtea posibilități de mișcare și atîta nevoie de fapte, de întîmplări. O avere poate veni peste noapte — ca milioanele lui Lester Stone, moștenite de familiile Lucero, Ayuc și Cojobul —, poate fi dobîndită de pe scaun lăsînd să oscileze cursul bursei. Puterea însă trebuie urmărită, smulsă, stăpînită, apărată, mereu *impusă*. Multiplele modalități de impunere a puterii asigură

[1] „¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! Las señoras sentían el divino poder del Dios Amado. Sacerdotes de mucha enjundia le incensaban" (*El Señor Presidente*, p. 296). În aceeași scenă, Domnul Președinte e echivalat cu Iisus.

romanului *El Señor Presidente* frondozitatea narativă, bogăția de fapte relatate, superioară altor narațiuni. Acțiunea este o cavalcadă de crime, de urmăriri pe ascuns și rapoarte secrete, de arestări și procese înscenate, de răpiri de persoane, discursuri și știri în ziare aranjate, de festivități și treceri de frontieră. Delirul puterii furnizează amplă și diversă materie narațiunii, alimentează continuu acțiunea într-un mod pe care îl vom analiza mai jos: dublînd realitatea printr-o plăsmuire suprapusă ei, creînd forțat o alternativă și alegînd apoi a treia soluție, neașteptată.

Rămînînd în cadrul romanului *El Señor Presidente*, avem senzația, consemnată mai înainte, de prezent încremenit, de nesfîrșit delir al puterii. Ridicîndu-ne însă la nivelul întregii opere, descoperim sfîrșitul acestei puteri, pe care Asturias, desigur, nu putea să nu îl reprezinte artistic. Istoric, va trebui să treacă trei decenii și supunerea să fie înlocuită cu revolta maselor conștient organizate pentru ca omologul sau mai bine-zis continuatorul dictatorului — Domnul Președinte al anilor 1944—1945—să cunoască destrămarea puterii sale ce părea absolută, risipirea spaimei pînă atunci paralizante, descumpănirea și apoi abandonul complicilor săi, reducerea lui însuși la condiția de fantoșe jalnică. Demisia este în fond o alungare care confirmă vulnerabilitatea sistemului, iar iluzia dictatorului izgonit că va fi rechemat mai tîrziu nu poate acoperi strigătele mulțimii și „atmosfera de asalt, linșaj, împușcare la perete, eșafod, rug" [1], în care se prăbușește. Mai puțin convingătoare, tributară unui romantism revoluționar depășit de însuși Asturias, îmi pare a doua versiune pe care o dă romancierul asupra sfîrșitului Domnului Președinte: aceea din *Week-end en Guatemala*, în care dictatorul cade victimă unei bombe melodramatic puse, într-o atmosferă de carnaval, de un anarhist italian[2]. În schimb, bogat în înțelesuri și aplicabil în speță, consider un episod din povestirea fantastică *Juan Girador*, în care se sugerează

[1] *Los ojos de los enterrados*, p. 421.

[2] Povestirea *Torotumbo*, din *Week-end en Guatemala*.

admirabil mecanismul pieirii puterii absolute, care crescînd mereu, monstruos, își sporește pînă la explozie propria-i sterilitate.

Asturias investighează de asemenea forma specială a puterii asupritoare pe care o constituie agresiunea dinafară, invazia străină. Brutalitatea intervenției imperialiste în Guatemala din 1954 este înfățișată patetic, dar caleidoscopic, în imaginile fragmentare și precipitate care alcătuiesc substanța narativă a volumului *Week-end en Guatemala*. Cercetarea se menține însă la nivelul faptului sîngeros, al actelor de cruzime infamantă, dar nu coboară în adîncuri, nu dezvăluie dialectica răului uman pe care îl produce silnicia.

O formă complementară de investigație a pasiunii puterii poate fi găsită și în *Maladrón:* violența exterminatoare a conchistadorilor spanioli apare ca un antecedent al prepotenței și voluptății de dominație din regimurile dictatoriale de mai tîrziu. Motivul violenței, puternic prezent în confruntarea cu care se deschide cartea, deci în prima parte a acțiunii, trece, fără a dispărea, în planul al doilea, atunci cînd atenția autorului se îndreaptă asupra lui Maladrón.

Cîteva cuvinte sînt necesare și despre formele inferioare ale puterii silnice, și anume despre prepotență și brutalitate, ca rezultat al plăcerii de a domina și comanda. Ele au importanța lor în compunerea personajelor și desfășurarea acțiunii. Fără ca violența să alcătuiască, așa cum se întîmplă cu alți romancieri hispanoamericani, plasma sanguină, mediul vital al narațiunilor lor, totuși în opera lui Asturias apare adesea plăcerea rea de a constrînge și executa, de a înfricoșa și maltrata. Procurorul militar din *El Señor Presidente* se delectează morbid în torturarea victimelor pe care o savurează cu anticipare prin amenințări.[1] Uneori cruzimea e gratuită și expusă cu un umor negru revelator, ca atunci cînd procurorul militar, neștiind ce să facă cu un interogat, acceptă sugestia grefierului ca, pînă una alta, să-i mai dea două sute de lovituri. Voluptatea amenințării, a poruncii și a violenței se întîlnește și mai des la militari, pentru care brutalitatea este semnul și dovada autorității[1]. Influența acestei prepotențe asupra acțiunii este însă destul de limitată în romanele lui Asturias, ea nu trece de executarea unei decizii care este luată la nivelul superior al delirului de putere. O excepție o constituie colonelul Godoy din *Hombres de maíz;* prin uciderea mișelească a lui Gaspar Ilóm declanșează un întreg ciclu — al blestemului și răzbunării — de importanță esențială pentru construcția și semnificația romanului.

O problemă neridicată de comentatorii lui Asturias este aceea dacă există în narațiunile sale o putere bună, ocrotitoare, capabilă să afirme și să potențeze umanul. Răspunsul nu este greu. Arta narativă a lui Asturias nu oferă modele pentru puterea benefică, pentru că, în lumea creată de el, cea mai gravă nefericire istorică a omului, cea mai agresivă și mai perversă negare a lui, aceea provenind din puterea absolută și delirantă, poate fi înfrîntă și se știe cum — prin acțiune multitudinară și în virtutea unei dialectici de autoanulare —, dar nu se știe exact cu ce trebuie înlocuită. Romancierul dă numai elemente care în prelungire, prin convergența lor, ar putea indica nu conținutul, dar felul acestei puteri binefăcătoare. Din elementele puterii mitice se pot alege vitejia, generozitatea și legătura organică, nemijlocită cu comunitatea, iar din elementele puterii populare, înfățișate în faza de opoziție și insurecție, se pot desprinde: necesitatea organizării, procedarea democratică în luarea deciziilor, prioritatea interesului comun. Acțiunea romanelor sale se oprește însă la *așteptarea* acestei puteri umane a cărei instaurare rămîne o problemă de viitor, cînd, potrivit limbajului înflorit al țăranilor indieni, va avea loc „întoarcerea focului verde" [2], cînd „Marele Împenat, voiosul Domn al Penelor Verzi, va coborî să le dea pămînturile, de data asta cu adevărat[3]".

[1] *Haremos cantar a ésta* — spune despre Niña Fedina. *Viejo salado, como lo cojo, lo cuelgo*, proferează la adresa generalului Canales.

[1] Cazul comandantului portului din *El Papa Verde*, al comandantului Bostezo din *Los ojos de los enterrados*, al colonelului Prinani de León din *Week-end en Guatemala* etc.

[2] *El espejo de Lida Sal*, p. 5.

[3] Povestirea *La Galla* din *Week-end en Guatemala*, p. 83.

A treia forță importantă care intră în componența acțiunii românești este *bogăția*. De data aceasta, abordarea nu se mai face *ex abrupto* și forma malignă nu mai este singură, dominatoare. Autorul se pleacă, la început, asupra formei umane a bogăției, căreia îi dă și un început de desfășurare în *Viento fuerte*, pentru ca în romanul următor, *El Papa Verde*, al trilogiei bananiere să urmărească amplu instaurarea și creșterea invadatoare a formei rele, triumful acaparării și exploatării, iar în ultimul, în *Los ojos de los enterrados*, să relateze descreșterea puterii trustului și înfrîngerea lui. Demersul romancierului nu mai e fenomenologic, ci istoric, iar atitudinea lui refuză ecuația simplă „bogăție = exploatare", așa cum stabilise aceea de „putere asupritoare = răul major".

Care sînt etapele acestei istorii și valorile ecuațiilor posibile? În *El Señor Presidente*, în genere, motivul economic se face foarte puțin simțit, iar despre spolierea care întovărășește puterea dictatorială a Domnului Președinte se fac numai referiri incidentale. Se evocă, o dată cu fuga generalului Canales, jefuirea țăranilor indieni; o dată cu rătăcirile lui Pelele, cumpărarea la jumătate a salariilor întîrziate și cu prilejul sărbătorii naționale, manipularea de către bancheri a fondurilor statului. Apar și simptome, rudimentare, de acumulare: numirea unei persoane în opt funcții publice sau specularea chiriilor la patruzeci de case. Sînt detalii de obicei relatate de un personaj sau menționate în treacăt de narator. Ele nu intră propriu-zis în trama acțiunii, dar contribuie la tonalitatea narațiunii.

În *Viento fuerte*, bogăția devine tema centrală. Întreaga acțiune e dată de confruntarea dintre „bogăția-cooperare umană" și „bogăția-dominație". Contrastul acesta generează opoziția dintre trust și grupul Mead-Lucero, determinînd desfășurarea întîmplărilor: organizarea cooperatistă a micilor producători susținuți de milionarul american, sabotarea silințelor acestora de către trust, rezistența grupului. Problema este dezbătută și de personajele romanului. Leland explică eșecul moral al întreprinderii bananiere, ostilitatea pe care o trezește „pentru că aventura totală ar fi

fost să creăm în jurul acestei naturi din smaralde vegetale cooperarea umană, și nu să ne mulțumim cu dominația artificială"[1]. Lester e mai puțin poetic, dar mai precis: „Nu am știut să tratăm cu ei (cu indigenii, *n.n.*) pe planul legalității și decenței pe care le implică industria și comerțul cinstit"[2]. Cauza bună, a bogăției aducătoare de cooperare umană, pierde aparent datorită unui accident natural, uraganul care ucide pe soții Mead; în fond, din pricina istoriei care, oricum, i-ar fi depășit, îi depășise chiar, cel puțin acolo și atunci. Chiar ajutate de mijloace financiare, efortul cinstit comun, lealitatea și simțul dreptății — armele lui Mead și ale grupului său — nu puteau rezista multă vreme trustului uriaș într-o epocă de imperialism politic și economic, cînd în aceste țări mici și sărace „alt Dumnezeu sosea: Dolarul, și altă religie: aceea dată de *big stick* (bîta mare)"[3]. Obstacolele crescînde de care se lovește grupul micilor producători — sabotarea transportului, concurența neloială, arestările și neputința de a publica adevărul în presă — anunțau, chiar înainte de uraganul nimicitor, depășirea idealismului economic al lui Mead. El era însă depășit nu numai de adversari, ci și de prieteni. Mersul evenimentelor nu mai era determinat de binefăcători, ci de masele revendicatoare. Și totuși, cu tot romantismul său desuet, vizibil în deghizare și în aerul conspirativ, Lester Mead rămîne o figură simpatică, iar sub perspectiva largă nu se poate ști dacă scopurile lui puțin donquijotești nu depășesc momentana depășire și dacă mersul spre o lume de coordonare dreaptă, umană, și nu de subordonare injustă, degradantă, nu este, în sensul mare, universal, al istoriei. Oricum, el, care nu dona tovarășilor lui, ci îi făcea să aibă prin ei înșiși, nu merita calificativul de „exploatator blajin" dat cam expeditiv, e drept, într-un discurs înfierbîntat, de Tabío San[4], ci pe acela de „organizator al unei

[1] *Viento fuerte*, p. 29.
[2] *Ibidem*, p. 168.
[3] *El Papa Verde*, p. 84.
[4] *Los ojos de los enterrados*, p. 475.

întreprinderi de oameni muncitori, liberi de resentiment"[1], fără altă ambiție decît aceea de a crea o lume dreaptă[2].

Dacă în *Viento fuerte* acțiunea șovăie între cele două forme ale bogăției, în *El Papa Verde* decizia e clară în favoarea pasiunii acumulării și a dominației economice. Cartea consemnează istoria exploatării în toată cruzimea instalării ei, titularizată, ilustrată în persoana „piratului" Geo Maker Thomson, care dorește, spre mijlocul romanului, anexarea micii republici, pentru a se resemna, la sfîrșitul lui, cu consolidarea exploatării față de alt trust concurent, și mai rapace încă. Spolierea se concretizează în decursul acțiunii sub forma unor metode întîi mai violente — acapararea pămînturilor, incendierea caselor, izgonirea celor recalcitranți și uciderea celor rebeli —, apoi mai „pașnice": salarii joase, concesiuni unilaterale, mituirea organelor de stat, cumpărarea presei etc. Totodată, romancierul face istoria împotrivirii la bogăția acaparatoare, împotrivirea care începe cu sacrificiul eroic, dar inutil al tinerei Mayarí, și continuă cu ostilitatea populară, pe cale să-și canalizeze fapta sub semnul strigătului de luptă *„chos, chos, moyón, con"*. Forța motrice a bogăției exploatatoare își îndreaptă presiunea nu asupra micilor proprietari independenți, ci asupra masei de muncitori mizeri de pe plantații. Pe de altă parte, acțiunea ei se dezvoltă acum nestînjenită de opoziția formei benigne a bogăției: Lester Mead dispare. Mai mult: în textura acțiunii forța exploatării economice se conjugă perfect cu aceea a asupririi politice. *Donde hay plata, hay mando, ¿verdad comandante?*[3] (Unde sînt bani, și putere, nu-i așa, maiorule?) Reprimarea sîngeroasă a grevelor de către generalul „pacificator" din *Los ojos de los enterrados*[4] e remunerată de către companie cu un cec „în pentagrama căruia

[1] *Los ojos de los enterrados*, p. 307.

[2] *El Papa Verde*, p. 178.

[3] *Los ojos de los enterrados*, p. 310. Mai departe: „Así como la nube lleva en su seno la tempestad, la frutera lleva la dictadura" (p. 386).

[4] Episodul se află în capitolul XXVIII.

tremură multe zerouri[1]". Pe de altă parte, forța exploatării nu mai are simplitatea din *Viento fuerte*. Agravîndu-se — dovadă apariția celui de-al doilea trust mai periculos —, ea își amplifică jocul, miza fiind acum nu terenuri de indieni, ci țara întreagă, și învață să se camufleze, să se acopere cu culorile naționale ale exploatașilor.

Ultimul roman al trilogiei, *Los ojos de los enterrados*, aduce pe scenă pe adevăratul oponent și pînă la urmă învingător al bogăției spoliatoare: revolta populară. După ce înregistrează, cu oarecare curgere lentă de fluviu, fazele conspirative și organizatorice ale constituirii acestei noi forțe, acțiunea se ascute și se dinamizează cînd începe proba propriu-zisă de putere prin manifestări revendicative, întemeierea sindicatului, greva. Masa muncitorilor, cu mișcarea ei uneori confuză, alteori șovăielnică, dar în genere puternică, impresionantă, succesiunea evenimentelor și încrucișarea știrilor formează o nouă axă, publică, a acțiunii, față de care întîmplările personale, moartea lui Boby, întîlnirea lui Tabío cu Malena, trec pe planul al doilea de importanță. În *El Papa Verde* acestea alcătuiau încă trunchiul narațiunii. Confruntarea finală fiind ascuțită, prăbușirea laolaltă a dictaturii și a dominației trustului este înregistrată cu zgomotul mare al unui fapt istoric, poate nu definitiv, dar hotărîtor pentru apariția și afirmarea unei noi forțe sociale, capabilă să pună capăt dublei nefericiri istorice a omului: delirul puterii absolute și pasiunea acumulării spoliatoare.

În celelalte romane și povestiri, bogăția, ca pasiune a acumulării, sau este denunțată în comentarii cu caracter de aforism, sau intră ca motiv în urzeala acțiunii. Numeroase sînt pasajele în care Asturias exprimă profunda sa neîncredere în fenomenul de acumulare excesivă a bogăției, pe care îl apropie cu furtul[2], socoate

[1] *Los ojos de los enterrados*, p. 322.

[2] Mucho dinero junto en una sola mano siempre tiene algo de robo con los demás. (*Hombres de maíz*, p. 911).

că are ceva demonic[1] și îl supune cînd ironiei[2], cînd indignării. În *Mulata de Tal*, bogăția achiziționată inuman, printr-un pact cu demonul pune în mișcare primul ciclu și asigură materia primei părți din odiseea lui Celestino Yumí. În *El Alhajadito*, bogăția — comoara strămoșilor pirați — e departe de a avea aceeași importanță și totuși păstrează aerul malefic pe care Asturias îl atribuie, împreună cu blestemul multiplicării, avuției rău dobîndite și rău folosite. „Îi tai mîinile bogăției necinstite, dar e zadarnic, zadarnic, îi cresc alte mîini."[3]

Este ceea ce face ca triumful consemnat în finalul romanului *Los ojos de los enterrados* să nu fie definitiv, atîta timp cît o altă formă, rodnică și umană, a bogăției nu se va constitui în locul celei malefice. Și în acest domeniu, Asturias se oprește aici, nu trece pragul prezentului, dar lasă să se desprindă din întîmplări, din glasuri și din dorințe, cîteva elemente care prefigurează un nou tip de prosperitate: *tierra y libertad, reparto de las tierras* (pămînt și libertate, împărțirea pămînturilor), străduania în comun, învățătura pentru copii, purtătorii viitorului[4].

Revolta, definită, pe de o parte, prin nemulțumirea față de condițiile date, față de instituțiile stabilite, și pe de altă parte, prin dorința de mai bine, funcționează ca forță oponentă și învingătoare a puterii și bogăției, în formele lor degradante, dezumanizate. Revolta apare astfel, asemeni iubirii, dar mai activă, mai săvîrșitoare decît ea, drept justițiarul lumii vechi și mijlocitorul unei noi integrări armonioase a omului în societate și, în genere, în existență. Propriu modului în care Asturias concepe și realizează

[1] Aquel demónico multiplicar de riquezas. (*Viento fuerte*, p. 109)

[2] Bueno, pues al amanecer rico, como te despertarás uno de estos días, todos afirmarán que entiendes de todo, de finanzas, política, religión, elocuencia, técnica, poesía y te consultarán. (*Mulata de Tal*, p. 16)

El dinero es el mejor escudo: contra Dios, dinero; contra justicia, dinero; dinero para la carne; dinero para la gloria, dinero para todo, para todo dinero. (*Mulata de Tal*, p. 33)

[3] *El espejo de Lida Sal*, p. 137

[4] Povestirea *La Galla* din *Week-end en Guatemala*, p. 77 și urm.

artistic această forță motrice este progresia constantă pe care revolta o înregistrează în romanele realiste și transfigurarea în „aventură a depășirii" pe care o suferă în narațiunile cu dominanta imaginară. Efectele asupra acțiunii vor varia în consecință de la ingredient la armătură.

Este necesar să spunem de la început că nu trebuie să identificăm simplist revolta cu violența. Ultima aparține de cele mai multe ori celor care neagă umanitatea, care încearcă să tragă înapoi istoria, simțindu-se condamnați de mersul ei. La aceștia, violența este zvîrcolirea neputinței exasperate, are un sens regresiv și nihilist. În sensul în care o concepe și reprezintă Asturias, revolta este o insuflare de viață nouă, este nevoia de o nouă ordine, promisiunea de noi împliniri. Fără aceasta, se cade în frondă sterilă — cazul lui Boby și al bandei lui [1] — sau în răfuieli personale — cazul luptei dintre colonelul Bostezo și ofițerii lui.

Să urmărim acum progresia și transfigurarea revoltei în narațiunile lui Asturias.

În *El Señor Presidente*, revolta este redusă la cîteva gesturi — puține la număr — dintre care acela al tînărului student întemnițat este semnificativ, dar nedezvoltat în roman, iar acela al lui Canales, mai puțin convingător. Tot din partea generalului fugar înregistrăm declarații de radicalism revoluționar, oarecum ciudate dacă le raportăm la frica care îl cuprinsese la vestea arestării lui iminente. Materia pentru o revoltă populară abundă în roman, dar ea va fi rezolvată circumstanțial, va da naștere la acțiune, abia în *Los ojos de los enterrados*.

[1] Falsa revoltă a lui Boby și a adolescenților din „banda" lui vădește desigur, la o privire mai atentă, o complexitate de motive pe care romancierul le indică astfel:

„Nada les detenía. Un apetito de vivir y de vivir rápidamente. Ser dueños, por íntima ferocidad, no sólo instintiva, sino un poco rezonada, de lo que caía en sus manos y approvecharlo o destruirlo sobre la marcha (*Los ojos de los enterrados*, p. 367).

În *Viento fuerte* tensiunea scade și motivele își schimbă natura, nu mai sînt politice, ci economice, și totuși se produc semnele prevestitoare ale revoltei: adunări de protest, aduceri de trupe, arestări. Ele au însă o amploare și o intensitate redusă: pe de o parte cei care suferă abuzurile companiei — micii proprietari — nu au o capacitate autentică de revoltă, pe de alta exploatarea violentă și implacabilă nu s-a impus încă. Lucrul se va produce în *El Papa Verde* — expulzări, spînzurări, plata mizeră. Elementele de revoltă vor fi numeroase și vor merge de la gestul etic — sacrificiul lui Chipo-Chipo și Mayarí — la starea de revoltă reflectată în strigătul secret de luptă care se răspîndește în rîndurile celor de jos. Și totuși aceștia nu ocupă scena, spațiul narativ consacrat lor este foarte redus, format din colțuri. În centru stau manevrele trusturilor, afacerile familiei Thomson, moștenirea Mead. Revolta nu este încă în primul plan, deși paginile pe care le dedică autorul premiselor ei — smulgerea țăranilor de pe pămînturi și alungarea lor — precum și reprimării rezistenței sînt de o copleșitoare forță artistică. În schimb, în *Los ojos de los enterrados* revolta este stăpînă. În romanul acesta se află, cum se spune, sediul materiei. El conține răspunsul întreg și răspicat la puterea și bogăția dezumanizate, iar răspunsul are un singur nume: revolta. Motivele revoltei sînt date concret și cumulant: sărăcia rarefiată, transparentă și înghețată ca aerul de pe înălțimile din Cerropóm, cu micile indiene care refuză gustarea de la școală: *no como por que me acostumbro* (nu mănînc pentru că mă obișnuiesc [1]); scenele de infern dantesc de pe plantații cînd descărcătorii *ciegos de alba y sueño* (orbi de zori și vis [2]) cad fulgerați de soarele de foc și de oboseală, dar ritmul, *time-keeping*-ul, nu se întrerupe; „vinderea scumpă a pielii" de către greviștii prinși pe chei între mitraliere și rechini; toată această formidabilă încărcătură de revoltă explodează, e adevărat, și în cîteva scene de mulțime din care nu lipsesc devastarea prăvăliei lui Piedrasanta,

[1] *Los ojos de los enterrados*, p. 103.
[2] *Ibidem*, p. 238.

spînzurarea și sfărîmarea statuii Domnului Președinte, dar în cea mai mare parte ea se drenează în întemeierea sindicatului, organizarea grevei și sprijinirea mișcării de răsturnare a dictatorului. Revolta duce la o împrospătare a mitului, la formularea primelor rînduieli — *tierra y libertad* — la stabilirea unei noi solidarități și la descoperirea speranței exprimate în cîntecul general. Indicînd motivele și momentele importante ale revoltei, am arătat însăși structura romanului. Pentru prima oară în arta narativă a lui Asturias revolta mulțimii este personajul principal și autorul o situează în centrul cîmpului de interes, face din ea axa acțiunii.

O întrebare se pune inevitabil: ce corespunde revoltei sociale în plan ontologic, unde nefericirea nu mai este dată atît de puterea silnică și de bogăție jefuitoare, cît de mărginirea și de imperfecțiunea umană, de moarte și de individualizare? Nemulțumirea duce aici la căutare, iar dorința de a găsi o nouă modalitate de integrare armonică generează *depășirea*. În plan ontologic, revolta se traduce prin aventura depășirii.

Cunoaștem dintr-un capitol anterior formele sau etapele acestei depășiri. Cea dintîi este visul care suprimă în parte limitele realului, conferind omului puterea nobilă de a se înnoi, de a se ridica într-un fel de perenitate semnificativă, asemenea nemuririi. Chiar visul neevoluat, de primă treaptă, somnolența indienilor îi face să locuiască o lume cu obiecte mai transparente, cu sensuri mai vizibile, îi aduce mai aproape de mister și prodigiu. Îi îmbogățește, căci timpul e al lor, și îi solemnizează: moștenitori ai soarelui mayașilor, sînt naturali, logici, existenți și totuși locuiesc o lume cu alte categorii, au un *no se sabe qué de inmortalidad* (un fel de nu se știe ce nemurire)[1]. Sînt convinși de întoarcerea în viitor a focului verde, de refacerea plenitudinii. Aventura lor e așteptarea.

În *El Alhajadito* sensul căutării este acela de a scăpa sau cel puțin de a uita moartea de care sîntem bolnavi. Aventura depășirii are loc pe mare, sub conducerea misteriosului El Párroco

[1] *El Espejo de Lida Sal*, p. 4.

și consistă în urmărirea, în speranța întîlnirii cu corabia idealurilor, a misterului dezlegat.

Maladrón conține, de asemenea, în mod evident, o desprindere de realul dat, o depășire a conquistei. Cei patru soldați spanioli pornesc și rătăcesc în căutarea unui loc ideal și fericit, radiant și dezlegător, și el, de un mister: împreunarea oceanelor, pe care nu-l găsesc, dar pentru care îndură mizerie și află moarte. E ceea ce dă celor patru personaje o reverberație de ideal.

În *Hombres de maíz*, căutarea ca întîmplare reală se desfășoară destul de prozaic: după o femeie nici prea tînără, nici prea frumoasă, fugită din cauza prolificității exagerate a soțului. Și totuși, simbolic, căutarea lui Goyo Yic implică depășirea unei groaznice mărginiri, orbenia, și aspirația spre refacerea unității primordiale a fericirii prin complementare, deci tot o depășire a ființei individuale. Descoperire în *Maladrón*, împlinire în *Hombres de maíz*, iată sensurile aventurii depășirii în aceste două narațiuni predominant mitice. În narațiunea tipic fantastică, în *Mulata de Tal*, aventura tinde în mod clar, mai ales în ciclul al doilea, spre *lo infinible*. Perechea umană Celestino-Catalina vor să devină *grandes brujos* (mari vrăjitori), să depășească mărginirea și neputința condiției umane, să dobîndească puterea nemărginită de a rupe legile naturii, de a mînui miracolul. Acest fel de depășire (nu spre descoperirea idealului sau împlinirea iubirii, ci spre puterea stăpînitoare) implică însă riscuri grave: uriașa forță necontrolată strîmbă totul, lucruri și suflete, pune pe om în fața tragicei dileme de a alege nu între bine și rău, ci între două forme deopotrivă demoniace și pînă la urmă se vădește neputincioasă față de catastrofa cosmică a focului alb, care distruge totul. Să fie chiar drama omului modern, a puterii tehnice, a degradării morale și a dispariției, posibile, a umanității? Oricum, și aici hazardul — cataclismul final — este așteptat și cerut de logica acțiunii. Problema fundamentală pe care și-o pune Asturias este dacă mai rămîne ceva dincolo de acest cataclism. Se poate depăși primejdia mortală inerentă aventurii depășirii? Cunoaștem răspunsul romancierului: rămîne puritatea speranței,

cerul azur. În *El espejo de Lida Sal*, aventura depășirii își află forma cea mai înaltă și pură. Locul fericirii căutate nu mai este material, împlinirea se ridică deasupra iubirii, spiritele rele deșteptate de puterea nemărginită sînt exorcizate și aventura umană capătă o strălucire diamantină care nu exclude determinarea: scopul și stațiunea ei finală sînt „tăblițele care cîntă", depozitare și chezașe ale singurei nemuriri permise muritorilor: crearea unei alte vieți mai durabile și mai semnificative decît cea reală, creația artistică. Ea permite omului penetrația pe tărîmul celălalt și întoarcerea de acolo cu darul de a simți și exprima inefabilul.

În narațiunile cu dominantă imaginară, aventura depășirii poate furniza acțiunii nu numai materia, întîmplările (în *Maladrón* aproape tot spațiul narativ e ocupat de peripețiile căutării, iar în *Hombres de maíz* mai mult de jumătate), ci și dramatismul, efectele de surpriză. Căutarea rodnică este interferată în *Maladrón* cu alta degradată, iar în *Hombres de maíz* cu cea inferioară și eșuată a lui Nicho Aquino. În *Mulata de Tal* aventura depășirii se întretaie și uneori se combină cu o monstruoasă fenomenologie demonică supranaturală. Elementele interferente și interferate folosesc unele altora ca punct de sprijin pentru ca acțiunea să facă pașii — sau salturile — înainte. Acțiunea înseamnă un fel de escaladare, puțin previzibilă, potrivită cu natura imaginară a narațiunii.

Deși nu intervine în narațiune în mod obișnuit, ci numai excepțional, ca o ultimă resursă în lipsă de resurse, *hazardul* poate fi totuși considerat ca o forță motrice a acțiunii. Efectul și importanța lui pot chiar întrece pe acelea ale unei cauzalități cuminți, operînd în planul faptelor cotidiene. Înainte însă de a examina rolul hazardului în organizarea acțiunii, e necesar să indic ce sens atribui acestui concept controversat.

Într-un prim înțeles, hazardul este definit prin *indeterminare*. I-ar aparține deci faptele accidentale, lipsite de necesitate, precum învălmășeala unui stol de vrăbii sau întîlnirea, după ani, dintre hoț și păgubaș. Riguros vorbind, la scara întregului univers, acest fel de hazard nu există, întrucît orice fenomen trebuie să aibă

o cauză în raport cu care producerea lui este necesară, nu întîmplătoare. Așa cum observa Spinoza vorbind de *causa contingens*, ceea ce pare hazard este în fond *defectus nostrae cognitionis* [1]: neputința noastră — sau lipsa noastră de interes — de a cunoaște cauza respectivă. Deci, în principiu, nu există fapte indeterminabile, dar practic acceptăm o serie de fapte nedeterminate, ca cele citate. Și chiar în această zonă, cauzalitatea statistică și calculul mulțimilor pot, dacă ținem cu tot dinadinsul, să reducă indeterminarea.

Al doilea mod de a înțelege hazardul nu suprimă determinarea, dar creează, prin intercalarea factorului uman între termenii determinării, o spectaculară denivelare pe care experiența comună o exprimă prin formula „cauze mici, efecte mari". Hazardul ar fi, în esență, *disproporție*, o neașteptată și izbitoare disproporție între cauza infimă, imperceptibilă din planul fizic-natural, și efectele ample, copleșitoare din planul moral-uman. Cunoscutele aforisme ale lui Pascal despre nasul Cleopatrei și grăuntele de nisip al lui Cromwell, primul modificînd cursul istoriei și al doilea soarta Angliei, se întemeiază pe acest mod de a gîndi hazardul care conține un element prețios — coincidența seriilor —, dar păcătuiește prin interpretarea lui subiectiv-finalistă.

În analiza care va urma, voi folosi conceptul de hazard în a treia sa accepție: aceea de *interferență a unor serii cauzale independente* — cel puțin în mod obișnuit și rațional[2]. Hazardul este deci o abatere de la ordinea frecventă, normală, a lucrurilor.

[1] *Etica*, I, XXXIII, scholia: *Et res aliqua nulla alia de causa contingens dicitur nisi respectu nostrae cognitionis.*

[2] It is incorrect to say that any phenomenon is *produced by chance*; but we may say that two or more phenomena are *conjoined by chance* (J. St. Mill, *Logic*, III, cap. 17, par. 2).

„Le hasard est une interférence, quelques fois singulière, ordinairement imprévisible ... entre deux ou plusieurs séries causales réciproquement et relativement indépendantes (Maldidier, *Le hasard*, în „Revue philosophique", 1897, p. 595).

Astfel, rezolvarea problemelor de algebră și circulația trenurilor aparțin unor serii cauzale independente și numai printr-un hazard, un accident de cale ferată în care moare matematicianul, se poate produce interferența lor. Pentru personajele românești, care privesc interferența la nivelul experienței lor personale și din locul lor special în care se află, hazardul apare — nu e o tautologie — ca întîmplător; pentru romancier însă, atunci cînd luciditatea viziunii îl face să-și dea seama că interferența are și ea condiții și cauze, hazardul apare — nu e o contradicție — ca necesar. Mai exact, hazardul contrazice desfășurarea acțiunii, dar pînă la urmă, servește sensul ei esențial.

Forma cea mai pregnantă în care se prezintă hazardul în economia romanelor lui Asturias este catastrofa naturală, imprevizibilă și irezistibilă, precum uraganul nimicitor din *Viento fuerte*. El curmă o etapă a bogăției și pune capăt unei existențe — aceea a lui Lester Mead — care nu putea sfîrși altfel pentru a-și păstra „lumina bună". Hazardul contrazice astfel planurile imediate ale lui Lester, dar îl scutește de umilința depășirii și a înfrîngerii, confirmă reverberația idealistă a figurii lui. Alt dezastru natural — focul alb — distruge Tierrapaulita, pămîntul demonilor învrăjbiți și al puterii absurde, necontrolate. Hazardul acesta este neașteptat pentru personajele romanului, dar necesar autorului pentru a arăta dialectic sterilitatea lumii strîmbe și pentru a experimenta dacă umanul poate fi distrus în întregime.

Hazardul poate proveni însă și din relațiile interumane. Acest tip de hazard se integrează mai ușor în trama romanului, pare chiar așteptat și dorit. Oricum, desfășurarea acțiunii are neapărată nevoie de el. În *El Señor Presidente*, crima întîmplătoare, nevoită și fără scop, a unui dement declanșează întreaga acțiune. Domnul Președinte o transformă în crimă politică și o atribuie adversarilor săi pentru a-i putea lichida. Hazardul este deci un prilej binevenit, un detonant care face să explodeze un dispozitiv montat cu grijă dinainte.

În *El Papa Verde* hazardul vrea ca în locul lui Richard Wotton să fie ucis un oarecare acționar inofensiv, Peifer. Greșeala întîmplătoare îl face pe Geo Maker Thomson să renunțe la lupta pentru conducerea trustului și să se retragă din afaceri. Crima este perfectă și perfect inutilă. Și în acest caz, hazardul barează provizoriu acțiunea. În fond, el o prelungește, face necesară „a doua repriză", care dă mai multă pregnanță figurii „piratului pe mările sudorii".

În *Los ojos de los enterrados* hazardul coboară la nivelul coincidențelor fortuite care duc mai departe acțiunea: activitatea conspirativă a lui Tabío San se întărește datorită reîntîlnirii, neașteptate, pe înălțimile pustii din Cerropóm cu Malena Tabay.

Mult mai greu este să se vorbească despre hazardul din romanele cu dominantă imaginară. Mai greu din cauza folosirii lui generalizate, care face ca abaterea de la normal să devină normală, deci să nu mai fie abatere. Narațiunile mitice, onirice și mai ales cele fantastice sînt pline de neașteptate întîlniri, de uluitoare interferențe, așa încît neobișnuitul încetează de a mai surprinde, iar hazardul ajunge o normă permanent necesară într-o lume scăpată din rigorile coerenței și continuității. În *Tierrapaulita*, hazardul asumă rolul și rangul de principiu de organizare, fără a abdica cîtuși de puțin de la vocația lui, fără a renunța să fie insolit, capricios, uimitor.

Ultima forță motrice care intervine în acțiune este *moartea*. Ea se opune sau secundează în genere desfășurarea acțiunii într-un joc care amintește cînd de acela al iubirii, cînd de acela al hazardului. Mai mult decît acestea, moartea e susceptibilă de a furniza începutul și sfîrșitul romanelor, de a constitui premisa și concluzia acțiunii.

În *El Señor Presidente*, o moarte accidentală — deși motivată prin psihologia anormală a lui Pelele — declanșează acțiunea. Pe ea, voința Domnului Președinte de a-și elimina, cu acest prilej, dușmanii, grefează alte cinci ucideri, la care se adaugă moartea secretarului și aceea a generalului Canales. Nouă cadavre sînt presărate de-a lungul acțiunii, dar pe linii și cu funcții diferite. Există linia „asasinarea adversarului", pe care se situează omorîrea lui Carvajal și Miguel Cara de Angel, care au funcția de a confirma voința de putere a dictatorului; există linia să zicem „tehnică" a uciderii lui Pelele de către agentul Vázquez și a lui Vázquez de alți agenți, care are funcția de „ștergerea urmelor" — mai puțin importantă, dar uman la fel de oribilă. Uciderea lui Miguel Cara de Angel are o importanță superioară celorlalte, nu numai pentru că încheie acțiunea, dar pentru că o duce la cea mai îndepărtată limită a răului, la uciderea speranței. Oricît de diferite între ele, morțile din *El Señor Presidente* nu frîng acțiunea, ci o secundează și o întăresc. Chiar moartea accidentală a generalului Canales servește — poate mai mult decît toate celelalte — puterea aberantă. O singură moarte dintre cele nouă este meritată, apare ca justiciară: împușcarea doctorului speculant și profanator de cadavre de către generalul Canales. Și tocmai ea este cea mai puțin importantă și cea mai puțin realizată artistic. Altă caracteristică pe care o au în comun aceste morți este lipsa lor de necesitate, toate sînt grefe artificiale practicate de Domnul Președinte. De aci, efectul lor de a spori oroarea și de a contribui esențial la realizarea atmosferei specifice din acest roman al puterii delirante și al spaimei înspăimîntate.

În *Viento fuerte* moartea ocupă puțin loc: un asasinat întîmplător și anodin complet lăturalnic acțiunii: acela al Clarinerei — și moartea în final a soților Mead din cauza uraganului. În aparență, această moarte, care este și ea conclusivă, sucește acțiunea, o deturnează. În fond, așa cum am arătat, moartea exprimă aici necesitatea istorică a eșecului idealistului Lester și necesitatea morală a păstrării iradierii lui idealiste.

El Papa Verde înfățișează o sinucidere, aceea a lui Mayarí, și un asasinat comis de Geo din greșeală asupra unui acționar, Peifer, pe care l-a luat drept Richard Wottom. La prima vedere ambele morți sînt inutile, fără efect asupra acțiunii. În realitate, nu este așa. Una confirmă, alta anulează acțiunile vinovatului Geo. Crima îl face mai Papa Verde și îl duce, în partea a doua a romanului, la conducerea trustului; fără Mayarí, Geo face încă mai

repede și mai ușor ce știe și ce vrea. Pe termen lung însă, influențează formarea mitului justiciar, sporește torentul care se va revărsa victorios după treizeci de ani. E o moarte rituală, o moarte-sacrificiu, o moarte rodnică. În prezent, ea nu împiedică planurile, acțiunile și victoriile lui Geo, dar în viitor le anulează.

Acest lucru se întîmplă în *Los ojos de los enterrados*. Aici aflăm o ucidere din greșeală — a lui Boby, în cursul primei lui aventuri amoroase —, o moarte oribilă — bătrînul Geo e devorat de cancer — și cîteva morți colective, anonime: greviștii uciși sălbatic, soldații, victime ale răfuielii dintre ofițeri. În acest roman al revoltei colective, morțile acestea anonime, fără chip, sînt deosebit de semnificative. În genere însă, romanul nu insistă, ca *El Señor Presidente*, asupra morții, ci asupra vieții. Faza sinuciderilor eroice și a morților pasive e depășită, spectrul morții, amenințarea represiunii nu mai pot mușca din masa compactă a celor care coboară în stradă, făuresc unitatea de luptă în sindicate, își impun voința prin grevă generală. Moartea se trage înapoi din fața elanului colectiv și a victoriei poporului, asupra căreia se închid, împăcați, ochii celor morți pentru dreptate.

Se închid asupra dispariției unei circumstanțe producătoare de nefericire și se deschid, în *Week-end en Guatemala*, asupra apariției alteia, mai îngrozitoare: agresiunea străină. Și defilarea morții reîncepe. Chiar dacă ea va fi întreruptă de altă izbucnire a voinței populare, de un Torotumbo, rămîne problema dialectică a răului recurent și a morții care îl servește. Căci în desfășurarea celor două forme istorice ale răului — asuprirea și exploatarea, adică dictatura și trustul — moartea este forța lor secundantă. Dimpotrivă, forța oponentă, tot mai determinantă, care este revolta populară, organizînd puterea vieții și deschizînd izvoarele bogăției pentru cei mulți, se dispensează de ucidere. Dispare omorîrea, dar moartea? Răspunsul nu poate fi dat decît în plan ontologic, prin examinarea narațiunilor predominant imaginare.

În *Maladrón* moartea este un fel de ipoteză de lucru. Moare un popor, un stat, o cultură — a indienilor *mames* — mor bună

parte din spaniolii care efectuează conquista, mor și cei patru spanioli care se depărtează de ea. Și totuși moartea nu rezolvă problema omului, ci abia o pune. Mai gravă decît moartea oamenilor e moartea miturilor. Aceasta creează un vid, un loc gol, liber pentru căutare primejdioasă și rătăcire degradantă. În acest roman, moartea nu duce mai departe de aci.

Hombres de maíz ne întîmpină de asemenea cu o avalanșă de cadavre. El cacique Gaspar Ilóm scapă de otrăvire, dar se sinucide, mor în împlinirea blestemului cei vinovați de pieirea lui: trei membri ai familiei Macojón, opt ai familiei Zacatón, colonelul Godoy, e ucis de asemenea vrăjitorul. Moartea se mulează aici pe dialectica celor două forme de existență: cea mitică, autentică, umană, și cea mercantilistă, destructivă și degradantă. În mod corespunzător, moartea va fi eroică — a șefului indian — și celelalte douăsprezece vor compensa, vor răscumpăra victoria provizorie a silniciei. Moartea apare astfel ca un ritual secret, comandat și dirijat de vrăjitorul celor șapte roze, destinat să restabilească un echilibru etic și cosmic tulburat prin moartea nedreaptă a lui Gaspar și a luptătorilor săi măcelăriți mișelește. Moartea intră deci în componența acțiunii nu ca un accident, ci ca un element necesar al devenirii, ca un proces de compensare și integrare cosmică.

Cu mai multă libertate și fantezie în narațiune, *El espejo de Lida Sal* face din moarte tot un ritual magic, un act prins în devenirea naturii. Metamorfoza mitică anulează chiar moartea mai sigur și mai frecvent decît în *Hombres de maíz*, unde numai Gaspar Ilóm beneficia de un fel de nemurire magică. Juan Girador și cu fiii lui se prefac în stele, cei doi *matachines* în munte și copac. Mitul eflorescent evită confruntarea directă cu moartea. Aceasta va avea loc în narațiunile onirice.

Într-adevăr, *El Alhajadito* nu numai că înlătură circumstanța istorică, dar se dispensează și de eflorescența mitică, făcînd din moarte o confruntare directă a omului cu propria-i ființă și cu propriu-i destin cărora moartea le este consubstanțială. Morțile

sînt aici ciudate, înfățișate la diferite niveluri de irealitate și în diferite moduri: moare ființa bunicului, dispărînd misterios ca toți din neamul Alhajadito, moare legendara Indiga, cea chemată la dragoste prin cel mai ciudat procedeu [1], moare burlesc directorul circului, ceva mai real decît ceilalți, dar poate tot visat, e ucis sau se sinucide prietenul, micul orb, sînt morți demult toți marinarii corăbiei fantome. Moartea este o umbră imensă, a fiecăruia și a tuturor, cu care El Alhajadito se confruntă pentru a se găsi și defini. Moartea înseamnă însă nu numai invitație la cunoaștere, ci și la aventură. Ea poate fi găsită printre imboldurile îmbarcării pe corabie și ale plecării spre necunoscut, printre motivele identificării cu strămoșii defuncți. Ce rămîne neafectat de moarte, după această confruntare ontologică?

Să recurgem, pentru a răspunde la această ultimă întrebare, la *Mulata de Tal.* În acest roman fantastic nu moare nimeni. Toți se transformă, se divid, se interferează în cele mai uluitoare chipuri. Dacă nu cunosc moartea umană, firească, o experimentează în schimb pe cea catastrofică, nefirească, apocaliptică. Pier toți, înghițiți de un cutremur care pare a fi cuprins planeta și arși de un misterios, atotnimicitor „foc alb". Este cea mai impresionantă reprezentare artistică a morții la care ajunge Asturias: moartea aceasta este mutenie, tăcere totală:

> Mudez total. No sólo de lo que es comunicación, lengua, idioma, habla, canto, ruido ... El silencio, el silencio también callaba entre los cielos y la tierra. (*Mulata de Tal*, p. 279)

Aruncînd o privire asupra confruntării cu moartea din narațiunile imaginare, putem desprinde lucrurile care supraviețuiesc, după Asturias, teribilei amuțiri și pe care mă simt dator să le reproduc păstrîndu-le formularea metaforică originară:

— azurul, casa omului *(Mulata de Tal)*;

[1] Din umbra furată a fetei, îndrăgostitul întocmește un zmeu pe care îl înalță sus de tot, spre cer. (*El Alhajadito*, p. 69—71)

— pătrunderea pe tărîmul celălalt, unde sînt posibile întîlniri de alt fel *(Juan Hormiguero)* și

— tăbliței care cîntă, depozitate în vîrful muntelui. Să fie oare speranța, căutarea și creația?

★

Acestea fiind forțele motrice ale acțiunii, să cercetăm acum modul de organizare a acesteia, *structurarea substanței narative.*

Desigur, Asturias nu lucrează cu scheme și însuși termenul de „organizare" a acțiunii ar putea fi contestat de cei care socotesc că, prin natura talentului său, el aparține mai degrabă celor care izbucnesc și se revarsă în acțiune, decît celor care o montează deliberat și meticulos, din piese prefabricate, conform unor scheme prestabilite. Nu este mai puțin adevărat că orice operă autentică de artă — și operele narative mai mult decît oricare altele — fie că este datorată unui scriitor de tip spontan, fie unuia de tip reflexiv, fie, caz mai frecvent, unui tip mixt, rezultat din combinarea celor două calități în diferite proporții, se structurează potrivit unor anumite categorii fundamentale, care reflectă demersul gîndirii artistice a autorului. Aceste categorii fundamentale există și în opera lui Asturias cu toată marea varietate a operei sale, cu toate diferențele considerabile de la un roman la altul. Nu este ușor a găsi un *invariant* al artei narative a lui Asturias. De fiecare dată, cu fiecare narațiune, el schimbă culorile, dozajul, relațiile reciproce ale acestor categorii fundamentale. Cu toate acestea, ele, repet, există ca etape ale procesului de structurare narativă, ca elementele unui invariant susceptibil, la realizare, de infinite versiuni. Iată care îmi par a fi aceste categorii fundamentale în romanele realiste:

1. locul (Structura I)
2. primejdia
3. lupta
4. alternativa — cădere
   — victorie

În narațiunile predominant imaginare, aceste categorii rămîn valabile ca structură, dar primesc oarecare schimbări ca semnificație: în felul următor:

(Structura II)

1. locul
2. obstacolul
3. căutarea
4. alternativa — pieire (degradare)
   — depășire (plenitudine)

Cîteva explicații de ordin general sînt necesare pentru înțelegerea acestor structuri.

În gîndirea artistică a lui Asturias, „locul" variază între o limită maximă și minimă. În sensul cel mai înalt, este cercul magic al plenitudinii primordiale, amintirea edenică. La nivelul inferior, el este locul unde ființa se integrează armonic în familie, în trib, în circumstanță. Oricum, el este locul bun, locul matricial, care, chiar dacă nu este expus în textul narațiunii, este cuprins implicit în logica ei.

„Primejdia" înseamnă o smulgere din locul amintit, o rupere brutală, inumană, a cercului primordial. „Obstacolul" este mai subtil și mai variat: el poate consta dintr-un imbold, dintr-o persoană sau dintr-un dat fundamental al condiției umane. Și primejdia și obstacolul reprezintă momentul dramatic de *sfîșiere a unității* anterioare, de *negare a integrării* armonice în existență.

„Lupta" este efortul, cum spunea Hegel, de „împiedicare a piedicilor" *(Hindernis der Hindernisse)* și oscilează și ea de la gînd la faptă, de la gest izolat la acțiune concertată. În romanele realiste, unde își găsește aplicarea, lupta este mai rapidă, mai scurtă decît primejduirea care se desfășoară mai larg. În narațiunile imaginare, situația e diferită: „căutarea" nu stă în raporturi antagonice atît de ascuțite și precise cu obstacolul, iar pe de altă parte aici obstacolul este înfățișat pe scurt, iar căutarea pe larg, în durată. Uneori căutarea pornește direct din locul matricial și întîlnește ulterior obstacolul.

Diferența se manifestă și în privința alternativelor din etapa a patra. „Căderea" este, la Asturias, patetică, „victoria" ilustrativă, ambele sînt însă fapte și au deci ceva remediabil sau reversibil. „Pieirea" sau „depășirea" sînt în schimb hotărîri de destin, iar „degradarea" sau „plenitudinea" corespunzătoare sînt adînci emoții existențiale.

Să urmărim acum modul în care această osatură a categoriilor se învăluie în carnația narativă, cum etapele acestea ale demersului gîndirii artistice se realizează de fiecare dată într-un mod original care confirmă și structura arătată, dar totodată vădește marea putere de invenție a romancierului.

În *Viento fuerte* — ca de altfel în toate romanele realiste — locul matricial nu apare propriu-zis în povestire, dar el este presupus și trebuie imaginat ca starea anterioară și contrarie primejduirii. O stare asemănătoare oarecum aceleia a familiei Lucero: munca familiei pe o mică proprietate, solidaritatea naturală cu grupul sau comunitatea, atitudine imaginativă, ușor umoristică față de existență. Lester Mead, cu ideile sale cooperatiste, vrea să salveze ceva din acest mod de existență. Este singurul străin capabil să înțeleagă importanța locului matricial și necesitatea de a-l continua nu ca formă de organizare, ci ca stare de spirit — ceea ce el numește cooperare umană. Smulgerea din acest loc, penetrația trustului, a tehnicii istovitoare, a avidității, deci etapa primejduirii, este admirabil realizată artistic de Asturias atît prin descrierea faptelor concrete, cît și prin evocarea sensului acestei primejduiri: invazia oamenilor întreprinderii capitaliste:

> Con ellos, detrás de ellos, al compás de ellos, avanzaron el aguardiente, la cerveza, la prostituta, el fonógrafo de trompeta, la victrola de lujo, las bebidas gaseosas, los chinos vendedores de ropa, las farmacias, la guarnición de soldados tristes, el telegrafista enamorado ... (*Viento fuerte*, p. 22)

Chiar în acest roman, care păstrează în mare măsură culorile pastel, primejduirea se agravează și se simte „sfîșierea" de care vorbeam, cînd, puțin mai tîrziu, exploatarea trustului va însemna „sînge,

puroi, sudoare și rachiu“ [1]. Lupta are în *Viento fuerte* caracter economic și constă în înlăturarea opreliștilor și manevrelor companiei (arestări, refuz de transport, concurență neloială). Cînd este gata să intre în faza pozitivă, intervine deznodămîntul, faza a patra, căderea, adică moartea lui Lester și dizolvarea asociației. Deși romanul acesta nu se numără printre marile reușite ale lui Asturias, totuși capacitatea de a da fiecărei narațiuni un chip aparte se manifestă și aici: categoriile de care ne-am ocupat sînt îmbogățite cu meandre ale acțiunii precum motivul fugii (Lester părăsește viața și bogăția New Yorkului), al dragostei imposibile (episodul sirenei) și prin bivalența finalului, catastrofă naturală și pedeapsă magică în același timp.

În *El Papa Verde* dispare forma benefică a bogăției, în favoarea celei malefice, protagonistul nu mai este uman, ci (cu rezervele din capitolul anterior) inuman. Ca atare, locul bun nu mai poate fi perceput decît în slabele ecouri din existența indienilor în mijlocul naturii. Primejdia — voracitatea trustului — se extinde de-a lungul întregului roman. Etapa a treia, lupta, se reduce la gesturi, sinuciderea lui Mayarí, sau la stări de spirit (Chos, chos, moyón, con). Faza a patra aduce victoria lui Geo, care nu mai are nici un oponent. Originalitatea romanului vine din mulțimea deasă a episoadelor personale (Aurelia, Tobia, telegrafistul, Salomé, dentistul Larios etc.), care creează un fel de frondozitate narativă aptă de a compensa cariera demonstrativă a lui Papa Verde. Totodată, față de *Viento fuerte*, acțiunea e mai dură și cu colțuri ascuțite, culorile mai crude, caracterul lui Geo mai puternic construit.

Los ojos de los enterrados intră direct în faza a doua, primejduirea, pe care o agravează adăugînd la spolierea economică silnicia politică. Schimbă raportul dintre primejdie și luptă; ultima predomină și ocupă, dacă socotim acțiunea conspirativă a lui Tabío San, trei sferturi din carte. Se dă luptei nu numai necesitatea revendicării juste, dar și noblețea împlinirii mitului poetic. Faza ultimă, a

[1] *Viento fuerte*, p. 87.

patra, se termină cu victoria binelui, dar este clar sugerat caracterul ei provizoriu, reversibil. Narațiunea, în aceste condiții, este mai puternică, revărsată fluvial, dar personajele pierd din independență, se subordonează intenției ideologice, nu izbutesc să fie caracteriale.

El Señor Presidente este cel care manifestă cea mai mare originalitate față de structura arătată. Nici urmă de loc bun matricial, sau, dacă vreți, orice loc e bun dacă nu este acolo Domnul Președinte. Primejdia este continuă, extremizată delirant și transplantată interior: lupta inexistentă din partea personajelor și faptelor, sfîrșitul, după cum e văzut din punctul de vedere al lui Miguel sau al dictatorului, este o cădere cu adîncimi de psihologie abisală, dincolo de simplul fapt al morții în închisoare, sau victorie, dar victoria unei piramide așezate pe vîrful fragilității provenite din autonegare. Un personaj teribil, caracterial, altul care își caută chipul, prezența altor centre narative, atmosfera de coșmar și realizarea poetică a ororii dau romanului valoarea și originalitatea mondial recunoscute.

În romanele imaginare, locul matricial e mult mai bine conturat. În *Maladrón* el e chiar înfățișat (comunitatea Anzilor verzi) ca și în *Hombres de maíz* (comunitatea indiană din Ilóm) în termeni de poezie cosmică. Obstacolul este dat, în ambele cazuri, de violență, care rupe dinafară cercul magic și provoacă rătăcirea, căutarea. Finalul este deosebit: în *Maladrón* faza a patra aduce degradare și pieire, nu fără o sugestie de noblețe; în *Hombres de maíz* depășirea e modestă ca și plenitudinea, dar există. Despre *Mulata de Tal* am vorbit în repetate rînduri, din diferite puncte de vedere; e de ajuns acum să reamintim că explozia imaginativă, frenezia fantastică proprie formulei romanului, cere ca raportarea lui la schema structurală indicată să se facă *cum grano salis*. Locul matricial ar putea fi Quiavicús datorită condițiilor de primordialitate indiană, dar atunci de ce îl părăsesc Celestino și Catalina? Faza a doua și a treia se inversează: neliniștea, dorința de schimbare, nevoia de aventură sînt evidente de la început, lor li se opun ob-

stacole neomogene: sărăcia în primul ciclu, care duce la pactul cu demonul, și mărginirea umană, pe care vor să o depășească în ciclul al doilea, făcîndu-se *grandes brujos*. Căutarea termină evident în degradare — cele două forme de demonism — și în moarte generală — dispariția prin foc a Tierrapaulitei — dar cu o sugestie de salvare, prin puritate și speranță, a umanității. Structura rămîne, cu aceste modificări, dar ea este acoperită de fluxul puternic și continuu al metamorfozelor fantastice, iar către sfîrșit de dislocarea delirantă chiar a lumii imaginare create.

Ca un exercițiu mult mai la obiect și pentru verificarea structurii prin argumente de text, voi analiza cîteva povestiri din *El espejo de Lida Sal*, indicînd fazele demersului prin cifre.

El espejo de Lida Sal

1. Locul matricial este prezent și tratat cotidian, ca locul împăcării cu lumea și cu sine; acțiunea are loc în „case cu mulțumire omenească de cămin, femeie, copii, ogradă unde viața ciugulea, ca o găină, nesățioasă, la mulțumirea zilelor" [1].
2. Obstacolul e nepotrivirea socială, transferat din romanele realiste. Ontologic, trebuia să fie iubire neîmpărtășită. Povestirea se situează la mijloc între real-istoric și ireal-simbolic. Poate de aceea o intitulează autorul legendă.
3. Căutarea e iubirea. Ingredient superstiția, moștenire magică. Planul aproape de vital, lipsa de elevație se compensează cu sinceritatea și prospețimea sentimentului.
4. Dezlegarea este pieirea, dar neînsoțită de degradare.

Juanantes el encadenado

1. Narațiunea pare a începe în prezent, nu se pune problema locului matricial.
2. Obstacolul se revelează treptat, după o tehnică detectivească: se vede la sfîrșit că obstacolul era chiar iubita (la început lacomă

[1] *El espejo de Lida Sal*, p. 9.

apoi infidelă), care *formaba parte de la luz maléfica* (făcea parte din lumina rea).

3. Căutarea are ca obiect să găsească la *luz buena* (lumina bună), momentul în care *se deja de ser mortal* (se încetează de a fi muritor) [1]. Frumoasă și înaltă formulare pentru o povestire care începe și se termină realist.

4. Finalul este categoric în sensul depășirii: Juanantes se eliberează de lanțul urii, se descătușează. Remarcabil efect: printr-un procedeu comun, realist — ruperea portretului ingratei — se obține o superioară împăcare și liniște interioară.

Juan Girador

1. Locul matricial, cu irizări paradisiace, e indicat. Juan ezită, *sin saber si marchar a rodar el mundo o volver a su paraíso* (fără a ști dacă să meargă să rătăcească prin lume sau să se întoarcă în raiul lui).

2. Obstacolul este exprimat la înalt nivel de realizare artistică: provine din regatul puterii monstruoase, încremenite, a teribilei Xiu, care își devorează bărbații incapabili să-i învingă sterilitatea. E un regat unde totul se usucă și unde formele inumane cresc monstruos. Puternică încărcătură simbolică.

3. Căutarea precede obstacolul. E cam obscură, în orice caz complexă: o inspiră dorința de aventuri — *rodar el mundo* —, dar și tendința spre împlinirea destinului său de *girador*.

4. Finalul e dat de depășirea în sens și dimensiuni cosmice: Juan și fiii lui, practicanți ai magiei bune, iubitori de oameni, se eternizează într-un *vuelo triunfal* (zbor triumfal), care susține oarecum universul: *se ocupan en hacer volver los astros* (se îndeletnicesc cu rotirea astrelor) [2].

[1] *El espejo de Lida Sal*, p. 33.
[2] *Ibidem*, p. 73.

Juan Hormiguero

1. Lipsesc indicații despre locul matricial.

2. Obstacolul: pierderea capacității de a visa: *yo sé que se vuelven tierra los que se comen el sueño* (eu știu că se prefac în pămînt cei care își mănîncă somnul[1]). Descrierea unei forme ciudate de suferință: *la sensación de una tierra viva* (senzația de pămînt viu). Al doilea personaj adaugă al doilea obstacol: pierderea soției, din același motiv.

3. Căutarea este bivalentă și destul de ambiguă: ce caută cei doi? Salvarea formei proprii sau salvarea soției?

4. Aceeași ambiguitate: transformarea în urs furnicar pentru a continua căutarea pe tărîmul celălalt și totuși rămînînd el însuși.

Quincajú

1. Peisajul și templele precolombiene nu alcătuiesc locul matricial, nu au vreo indicație de excelență, nici o sugestie de plenitudine. Acestea sînt concentrate în personajul uman, dar cu funcție fantastică: însoțitor de morți, ajutător al dispariției lor.

2. Obstacolul indicat abscons: umbra de care nu se poate despărți și pleoapa care se închide în clipa morții. Poate individualizarea și temporalitatea.

3. Căutarea naște din nostalgia eternității — *llegar a la puerta de los calendarios* (a ajunge la poarta calendarului) — și a unei dorințe misterioase: să intre în serviciul divinei Ixmucane, zeița Porumbițelor Absenței.

4. Finalul dezvăluie ce voia să depășească Quincajú și cum, prin ce mijloc. Obstacolul era moartea. Nu dorea ca oasele lui să se umple de tăcere, ci de muzică. De aceea voia să ajungă *a donde el sol levanta sus estandartes* (unde soarele își ridică stindardele), unde poate, prin cuvînt, să ordoneze și să susțină universul, adică lucrurile, ființele și zeii. Pentru acest loc — al creației artistice — *voy contra vientos y luceros* (merg contra vîntului și luceferilor), înfruntă lumea lunară și sublunară.

Analiza de mai sus pune, cred, în lumină flexibilitatea pe care o dobîndește structura narativă expusă mai sus atunci cînd e supusă tratamentului artistic, încarnării în narațiune, și multiplele variante cu care Asturias știe să acopere rigoarea invariantului, virtute estetică de mult cunoscută sub numele de unitate în varietate.

[1] *El espejo de Lida Sal*, p. 55.

TEHNICA NARATIVĂ

Judecat cu un criteriu imanent, dinlăuntrul dezvoltării schițate în capitolul „Antecedente literare", romanul hispanoamerican a fost cu drept cuvînt prețuit pentru succesele sale, înscrise pe linia reprezentării artistice a situației omului american în mijlocul unei naturi splendide și totodată amenințătoare, într-o societate frămîntată de violența puterii și de revolta maselor asuprite. În forma lui tradițională, care își află culminația în curentul indigenist și în creatori ca Rómulo Gallegos, romanul hispanoamerican depusese mărturie vehementă și pitorească despre adevărurile acestei regiuni a lumii și consemnase protestul uman în fața părții de umbră a acestor adevăruri.

În ultimele două decenii, mai exact în ultimii cincisprezece ani, o importantă schimbare are loc în această situație. O nouă și prestigioasă înflorire a romanului hispanoamerican — adevărată „explozie narativă" — îl impune pe primul plan al literaturii mondiale și, o dată cu aceasta, se înregistrează și o categorică *mutație de perspectivă*, cu inevitabile consecințe tehnice, în arta narativă. Romancierii hispanoamericani de azi se situează într-un context mai larg, acela al omului contemporan, și vădesc, în diferite forme, tendința de a depăși orizontul local și atitudinea testimonială protestatară, îndreptîndu-se spre cercetarea complexă și plină de îndoieli a omului în condiția sa universală. O distanță izbitoare — dacă nu chiar o opoziție — față de formula tradițională se creează

datorită direcțiilor de mișcare ale noului roman hispanoamerican, generate de punerea în discuție — sau ignorarea — certitudinilor simple ale orientării realiste și sociale, de preocuparea despre imaginar și simbolic, de insistența asupra întrebărilor, și nu asupra răspunsurilor. Paralel, se manifestă o voință clară de înnoire tehnică. Procedee inspirate într-o serie largă de autori, de la Joyce și Proust pînă la Beckett și Robbe-Grillet, sau inventate de fiecare romancier, vin să sporească eficiența narațiunii. Rezultate remarcabile sau cel puțin efecte impresionante se obțin datorită îndrăznelii de experimentare tehnică, mai puternică în literatura hispanoamericană decît în multe alte literaturi. Se profilează însă riscul, chiar la cei mai talentați romancieri, ca inovația, atunci cînd e practicată de dragul inovației, să termine în extravaganța gratuită sau chiar în suprimarea putinței de a comunica, deci în anularea narațiunii.

În acest tablou pe care îl acceptă în linii esențiale autori atît de diferiți ca romancierul Carlos Fuentes [1], criticul Emir Rodríguez Monegal [2], hispanistul Paul Verdevoye [3] și alții — Asturias ocupă o poziție specială, imposibil de identificat cu vreuna din formule: nici cu cea tradițională, nici cea actuală. De la tradiționali păstrează demnitatea funcției romanești, necesitatea comunicării narative, în care vede o formă a puterii de creație umană. Asturias este un clasic, în acest sens al artei concepute ca o confirmare și potențare a umanului. În privința mijloacelor de expresie, a tehnicii narative, el se îndepărtează însă de tradiționali, în aceeași direcție și pe aceleași drumuri ca inovatorii. Multe din procedeele acestora, și anume cele mai îndrăznețe, se găsesc enunțate sau dezvoltate în romanele sale. Și totuși, două lucruri importante îl deosebesc pe Asturias de actualii temerari: dozajul îndrăznelilor tehnice și

[1] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 9—35.

[2] Emir Rodríguez Monegal, *Los dos Asturias*, în „Revista Iberoamericana", 1967, nr. 67, p. 13.

[3] Paul Verdevoye, *M. A. Asturias y la nueva novela*, loc. cit., p.21.

mai ales subordonarea lor funcției narative, finalității artistice. Asturias nu inovează pentru a inova, pentru a șoca sau scandaliza, ci pur și simplu pentru a spori relieful, intensitatea și semnificația narațiunii. Tehnica narativă rămîne la Asturias întotdeauna un instrument, el refuză, și în acest domeniu, să transforme mijlocul în scop, să îl absolutizeze. Se poate deci vorbi, așa cum face Paul Verdevoye, despre poziția *de sinteză* a lui Asturias față de cele două formule de roman, dar cu condiția de a preciza că această sinteză se efectuează îmbinînd îndrăzneala noii tehnici narative cu înțelepciunea finalității artistice clasice.

O întreită analiză, la nivelul perspectivei narative, al modalităților narative și al procedeelor tehnice, va dovedi îndreptățirea acestei caracterizări.

M-am referit mai sus, acceptînd-o în principiu, la teza după care romanul hispanoamerican de azi tinde să părăsească perspectiva particularistă, locală, folclorică, tipică, a formulei romanești tradiționale, pentru aceea a *universalității* umane. Modul cel mai simplu de a depăși „provincialismul" hispanoamerican ar fi, la prima vedere, cosmopolitismul temelor. Dacă romanele se petrec în America de Nord sau în Europa, la New York, la Londra sau la Paris, prin hoteluri și conferințe internaționale, universalismul ar fi asigurat. S-a observat că, din contra, formula rămîne în cadrul provincial, ea exprimînd dorința unui hispanoamerican de a „epata" pe alt hispanoamerican cu experiența străinătății, înțeleasă și trăită de altfel tot după categorii hispanoamericane: snobism, *machismo* [1] etc. Un alt mijloc de a ajunge la universalism ar fi acela de a atribui personajelor stări sufletești și reacții tipice unui stadiu social mai evoluat, proprii societății care se denumește industrială, tehnocrată și de consum. Plictisul, reificarea, alienarea, singurătatea multitudinară ar fi unele din aceste sentimente. Artificiale, imitative, ele ar putea apărea la un hispanoamerican

[1] Falsa mîndrie a virilității (*macho* = mascul), implicînd prepotență, brutalitate, ostentație etc.

artificial-imitativ, dar la ceilalți? În sfîrșit, ar mai fi și al treilea mijloc de a conferi universalitate narațiunii: nu prin turism geografic sau mimetism psihic, ci prin capacitatea de a conferi materialului hispanoamerican dimensiunea autentică a dramei și destinului uman. Universalitatea decurge atunci firesc și inexorabil din adîncirea umanului. Trebuie să spunem că autori ca Julio Cortázar și Carlos Fuentes, care își plasează personajele în scenarii cosmopolite și le conferă sentimente corespunzătoare, nu dobîndesc universalitate prin datele acestea exterioare, ci prin zbaterea umană care se petrece în profunzime, în cadrul lor, dar depășindu-le. Alți romancieri reprezentanți ai formulei actuale, ca Mario Vargas Llosa și Gabriel García Márquez, lucrează cu material tipic și violent hispanoamerican — primul cu „enclava" unei școli militare peruviene, al doilea cu satul colombian —, dar le intensifică și le potențează pînă la mit și simbol.

Aceasta este calea spre universalitate umană indicată de Asturias încă cu un deceniu înainte de apariția formulei actuale de roman. Este adevărat că baza de plecare a romanelor sale, chiar a celor imaginare, e situată în Guatemala, în America Anzilor Verzi. Locul unde se petrece acțiunea din *Hombres de maíz* se numește Pisigüilito; *Mulata de Tal* și tot cortegiul peripețiilor pornesc din Quiasicús, sate cu puternic colorit folcloric. Legăturile ființelor plăsmuite de romancier cu realitatea locală sînt adînci și multiple, căci realitatea aceasta el o concepe ca participare la viața intimă a naturii, ca bucurie de a fi în iubire, în trudă și vis, în moarte și mit. Toate acestea au rădăcini, sînt localizate. Să observăm în treacăt că această localizare constituie ea însăși o trăsătură semnificativ umană pe care personajele indiene o vădesc mai ales cînd sînt smulse de pe pămînturile lor. „Metișii rezistau. Dulce e pămîntul pe care te naști. Nu are preț. Oricare altul e amar". [1] Dar dacă rădăcina este în local, coroana narațiunii se înalță într-o zonă superioară, liberă de această determinare. Chiar

[1] *El Papa Verde*, p. 80.

în romanele realiste, semnificația lor trece mult de orizontul particular, angajează zone ample de umanitate. Nu vom arăta amănunțit treptele acestei înălțări; ea începe, după cum am văzut, chiar la nivelul datelor spațio-temporale, care prin natura lor sînt cele mai legate de circumstanțe particulare. Ceea ce nu le împiedică să fie supuse unei elaborări care, fie că se numește transfigurare onirică, fie metamorfoză mitică, fie proiecție fantastică, are sensul unei ridicări de la datele particulare la semnificațiile universale conferite lor de intervenția condiției umane. Personajele create de Asturias pot avea de asemenea materia concretă a figurilor hispanoamericane — dictatorul, capitalistul, rebelii —, dar posedă totodată o intensitate de viață și mai ales o capacitate de a încorpora semnificații care le fac să transcendă particularul și să reveleze dialectica valorilor omenești: iubirea, puterea, bogăția, revolta, hazardul, moartea. Forțele care mișcă aceste figuri depășesc așadar datele locale: ele sînt aceleași care se confruntă în orice faptă omenească. Autorul nu organizează în jurul lor dizertații metafizice, discuții intelectuale, dar le împletește într-o dramă umană a eșecului sau depășirii, de generală valabilitate.

În ultimul timp s-a vorbit cu nedisimulat dispreț despre *perspectiva manicheismului* căreia îi era supus romanul hispanoamerican tradițional, construit în alb și negru, în bine și rău, în *héroes y villanos* (eroi și trădători), potrivit schemei „civilizație-barbarie", adică progres modern — înapoiere feudală. În condițiile de azi ale Americii hispanice — aglomerarea în mari centre urbane, afirmarea clasei muncitoare și a păturilor mijlocii, crearea unei fațade capitaliste și asocierea finanțelor americane cu oligarhia locală — tabloul a devenit prea complicat pentru ca simplitatea eroică să mai poată fi plasată imediat, sigur, univoc, undeva, asupra cuiva, ca în narațiunile tradiționale. Procesul civilizației incipiente e acum mai complex, ducînd la forme noi, adesea confuze, de degradare umană. Ascensiunea revoltei de asemenea are etape și dileme neprevăzute și, adesea, foarte greu de rezolvat. În aceste condiții nu se mai pot menține nici manicheismul etic, nici simplismul epic,

construcția liniară a romanului tradițional. Ele sînt înlocuite cu personaje problematice, cu o concepție mai complexă, dialectică a destinului, care nu neagă răului nici importanța, nici fascinația și nu ascunde nici dificultatea de a-l identifica. Asturias împărtășește și el această tendință, dar nu pînă a suprima distincția categorială dintre uman și inuman. De acord cu relativitatea și cu jocul complicat dintre bine și rău — în opera sa dracii sînt puzderie și arhanghelii nu se prea văd — el nu poate adera la principiul scepticismului — confuzie dintre bine și rău — sau, mai grav, al cinismului cu ierarhia lui inversă, cu prioritatea răului. Scriitorul nu aderă la moda furioasă de a condamna pe om la neputință și desperare, de a acumula ororile, de a stinge toate luminile, fără cruțare, fără excepție. În primejduirea fericirii și în obstacolele ce stau în fața plenitudinii, el a îngrămădit toate formele și puterile malefice, dar în finalul periplului, la capătul complexității dialectice — a lăsat omului dacă nu fericirea, cel puțin posibilitatea căutării și speranța întîlnirii ei. Procedînd astfel, Asturias este credincios perspectivei complexității, el refuză să înlocuiască simplismul binelui mereu triumfător cu simplismul răului fatal, inexorabil, prestabilit. Busola lui morală înregistrează cele mai variate și uimitoare oscilații, dar nu cunoaște voluptatea perversă de a-și pierde nordul.

Cum aplică Asturias *perspectiva complexității?* Bineînțeles, în construirea unui caracter, el nu obține complexitatea adăugînd unui personaj „pozitiv" cîte o „mică notă negativă" și invers. Domnul Președinte — pentru a folosi terminologia simplistă de mai sus — este un personaj în întregime negativ și totuși e foarte complex: complexitatea lui e dobîndită în adîncime. El Papa Verde nu e complicat din punct de vedere moral, ci caracterial: în construcția personajului se integrează elemente de secretă slăbiciune pentru cauza adversarului, iar în destinul său meandre, corectate pînă la sfîrșit, dar nu mai puțin existente. La Miguel Cara de Angel complexitatea e împinsă, în aparență, pînă la trecerea personajului din categoria *villanos* la aceea de *heroes*. Am văzut că

nu e vorba propriu-zis de o conversiune morală, dar nu e mai puțin adevărat că Miguel este o figură aparte încă de la început cînd se află în grația Domnului Președinte: este un favorit disprețuitor față de ceilalți favoriți și ironic față de stăpîn. Iubirea îl schimbă, îl așază de partea vieții și a fericirii, îi deșteaptă nevoia de a ocroti, ura față de lași și slugarnici. Poate că în străinătate Miguel și-ar fi găsit prin Camila chipul adevărat și definitiv, și-ar fi făcut o viață proprie. În roman, nu are însă dreptul decît la o moarte proprie: aceea groaznică, în temniță și în disperare. Să luăm alt personaj: El Alhajadito. Complexitatea lui vine din căutare și estompare. Personajul își caută identitatea și, o dată cu ea, felul de a fi. Nu știe cine este — o va afla, vag, imperfect din fragmente de amintiri, din relatări reale sau închipuite — dar nu știe nici cum este și din acest punct de vedere complexitatea personajului — sentimental la început, oarecum iubitor al celorlalți în partea a doua, capabil să-și ucidă prietenul în a treia — rămîne nerezolvată.

Chiar față de elementele ideologice ale manicheismului tradițional — civilizație și barbarie — Asturias nu acceptă simplificarea, soluția monocoloră. Tehnica și finanțele, sub forma trustului invadator și acaparant, apar dezumanizate, ca o formă a răului, deși, neîndoielnic aparțin conceptului de civilizație, de progres și chiar cu această etichetă își impun dominația.[1] În schimb, sub forma cooperării umane oferite de Lester Mead sau a cooperativelor țărănești din La Galla *(Week-end en Guatemala)*, civilizația acționează ca un element de integrare armonioasă a omului în societate, ca un instrument al dreptății sociale. Complexitatea problemei civilizației se vădește nu numai în efectele ei diferite asupra

[1] Discuția dintre Geo și comandantul militar din *El Papa Verde*: El humito del progreso, divinidad que en lugar de manos tiene yunques, en lugar de ojos faros gigantescos, en lugar de pelos humo de chimenea, y músculos de acero, y nervios eléctricos ... Sí, el progreso, como elixir para adormecer la sensibilidad patriótica de los idealistas, de los soñadores ... Y aun para los que siendo prácticos quieren encubrir su complicidad con nuestros planes. (*El Papa Verde*, p. 21—22)

unui mediu mai puțin evoluat, ci în structura ei însăși. Alienarea modului de viață mecanic este polemic, dar pregnant evocată de romancier, fie în polarizările economice, pe care le cauzează în contrastul dintre „demonica multiplicare a bogăției"[1] și „lumea mizerabilă în care oamenii săraci nu sînt oameni, ci gunoi"[2], fie în tensiunile psihice, în asfixierea între „paralelele" plantațiilor, adevărată „cușcă" umană din care erotismul oferă numai o aparentă evaziune.[3]

Este inutil să mai amintim diferitele romane și teme în care Asturias consemnează viziunea sa complexă, nuanțată, acolo unde tradițional se practica unilateralitatea exclusivistă, într-un sens sau altul. Astfel, conchistadorii din Maladrón cu greu ar putea fi încadrați în Legenda neagră, detractoare, sau în cea albă, encomiastică, a Conchistei. Brutalitatea lor, reală, este dublată, așa cum am arătat, de o căutare aureolată de ideal, dar terminată într-o mitologie degradată. În planul romanelor realiste, dacă există elemente de romantism revoluționar — deghizările și activitatea conspirativă ale lui Octavio Sansur, denumit, după Murat, Juan Pablo — și dacă ele sînt tratate mai simplu, apoi în schimb aflăm reprezentarea, mult mai importantă, a revoltei populare, amplă, complexă, integrînd elanul eroic și impulsul tulbure vital, lupta de stradă și devastarea, procesiunea și petrecerea bachică. Meritul lui Asturias este de a fi găsit acestui uluitor complex faptic o tonalitate artistică în care își dau mîna veracitatea, demnitatea și umorul amical. Desigur, nu lipsesc din aceste narațiuni pasajele realizate în linii dure și culori violente, unde Asturias reprezintă atrocitatea cu o teribilă sinceritate, de pildă episodul represiunii muncitorilor revoltați de către un general venal și pervers. Aici simplitatea este consecința situației extremizate și a sensului etic copleșitor, care trebuiau înregistrate ca atare.

[1] *Viento fuerte*, p. 109.
[2] *El Papa Verde*, p. 111.
[3] *Viento fuerte*, p. 115.

Precauția față de simplificarea manicheistă nu poate merge pînă la suprimarea distincției uman-inuman și nici pînă la interzicerea de a denunța oroarea. Asturias a declarat în repetate rînduri că nu face parte din astfel de prudenți.

Dacă perspectiva universalității și a complexității se referă la ansamblul construcției romanești, alte perspective care poartă direct asupra tehnicii narative vin să se adauge la acestea, pentru a defini drumul pe care s-a angajat romanul hispanoamerican. Ele alcătuiesc primul nivel la care voi examina tehnica narativă a lui Asturias.

În urma atacului dezlănțuit de Jean-Paul Sartre [1] împotriva pretenției romancierului de a ști și a spune totul în legătură cu personajele și întîmplările, de a le descrie, explica, judeca și condamna în virtutea dreptului său divin de creator, a devenit un lucru obișnuit să se protesteze împotriva *perspectivei omniscienței* autorului, care ține în frîu personajele, le împiedică libera dezvoltare, le preface în simple automate predestinate. Romancierul trebuie în consecință să renunțe a se mai comporta ca un Dumnezeu atotputernic și atotștiutor, el nu poate ști decît ceea ce un privitor și ascultător al personajelor și al situațiilor ar ști despre ele. Concluzia este înlocuirea perspectivei autorului care știe orice cu perspectiva martorului care cunoaște numai faptele ce cad înlăuntrul micului cerc al experienței personale. Există însă romancieri — ca Beckett, pentru a alege pe cel mai celebru — care reduc și mai mult perspectiva narațiunii și coboară mai jos nivelul a ceea ce are dreptul să știe și să exprime romancierul. Nu vreau să spun că aceasta asumă perspectiva definită într-un celebru pasaj shakespearian [2], ci numai că acești naratori privesc lumea din punctul de vedere al resturilor unei conștiințe naufragiate,

[1] E vorba de criticile aduse de Jean-Paul Sartre romanului lui François Mauriac, *La fin de la nuit*, în „Nouvelle Revue Française", februarie 1939, V, *Situations*, I, p. 36—37.

[2] *It is a tale/told by an idiot, full of sound and fury/signifyind nothing* (*Macbeth*, V, 5).

dezagregate. În numele autenticității, scara drepturilor gnoseologice ale autorului e coborîtă de la totul la nimic.

Severitatea lui Sartre față de perspectiva atotștiinței romancierului se cere temperată critic așa cum a făcut el însuși, de altfel, prin mărturisirea din 1960: „cred că aș fi mai suplu astăzi, gîndindu-mă că, în fond, calitatea esențială a romanului trebuie să fie de a pasiona, de a interesa și aș fi mai puțin chițibușar în privința metodelor" [1]. Desigur intervenția masivă a romancierului, în felul lui Balzac, prin discursuri despre toate problemele posibile, economice, politice, filozofice, teosofice și... magnetice, ar fi simțită astăzi ca ceva străin romanului, ca o suspendare a narațiunii și ca o îngrădire a libertății de devenire a personajelor, obligate să respecte schemele teoretice ale autorului. Este de asemenea neîndoielnic că adesea perspectiva martorului scurtează distanța față de personaj, îl apropie de cititor, sporește naturalețea și interesul narațiunii. Ceea ce nu înseamnă însă că romancierul poate și trebuie să-și interzică orice comentariu și orice calificare a personajelor, de teamă să nu cadă în păcatul omniscienței. Orice analiză psihologică ar deveni atunci imposibilă, fiindcă nimeni nu poate trasa limita exactă dintre descrierea personajului — drept recunoscut romancierului — și calificarea lui. Pe de altă parte, ar fi ciudat ca romancierul să nu poată spune despre un personaj ceea ce alt personaj poate să spună. În sfîrșit, dacă există comentarii și calificări care „încremenesc" personajul, transformîndu-l într-o esență imuabilă, într-o abstracție lipsită de viață și de răspundere, există de asemenea calificări care deschid perspective personajului, îi sporesc posibilitățile de mișcare.

Ținînd seamă deci de formele multiple în care se manifestă perspectiva omniscienței și de sensul cînd negativ, cînd pozitiv pe care aceasta îl poate avea, tendința de înlocuire a ei cu perspectiva martorului — acceptabilă și reală — trebuie examinată la

[1] *L'Express*, martie 1960, citat de Marcel Raimond, *Le roman depuis la révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 212.

diferite niveluri. La nivelul discursului balzacian, explicativ, fără multă legătură cu personajul și situația, Asturias abandonează categoric perspectiva omniscienței. Există „teoretizări" în romanele sale, dar aproape întotdeauna ele aparțin personajelor, se potrivesc cu psihologia și situația lor, sînt acte prin care ele se exprimă și se caracterizează, își revelează natura, tendințele, ambițiile, idealurile. Umanul Lester va face considerații asupra comerțului decent și a cooperației dintre oameni, dominatorul Geo va face teoria supunerii prin forță și corupție, sentimentala Mayarí va vedea în progres ușurarea corespondenței: *algo tan fragil como es una carta, soplo del corazón..., soplo del alma* (va veni mai repede acel ceva așa de fragil ca o scrisoare, suflu al inimii... suflu al sufletului [1]). Revoluționarul Tabío San va conferenția cel mai mult — natura și situația lui de activist revoluționar o cere — despre formele perfide ale exploatării, despre necesitatea unirii muncitorilor, despre cursul istoriei și altele. Toate acestea sună natural și credibil rostite de el. Extrem de rare sînt teoretizările care distonează cu caracterul narațiunii și cu situația personajului. Astfel, misteriosul căpitan de corabie onirică, El Párroco, în timp ce așteaptă întîlnirea cu vasul-fantomă al idealurilor, după litania morții: *¡Permítenos Señor, morir de nuestra muerte!* (Îngăduie-ne, Doamne, să murim de moartea noastră!) și înaintea relatării aventurilor amoroase ale marinarului Luis Pino, intercalează un rechizitoriu la adresa exploatării [2], care nu e cerut nici de personajul cețos, situat în plan ontologic (nu social), și nici de situație: tensiunea premergătoare unei viziuni.

În genere însă, discursul explicativ este rar în romanele lui Asturias. S-ar putea crede însă că destul de frecvent întîlnim omni-

[1] *El Papa Verde*, p. 19.

[2] *El Alhajadito*, p. 96 ... cuando los que nos rodean mueren por falta de alimentos, la única ocupación que nos es permitida, es la de darles de comer. Para un pueblo hambriendo e inactivo, la sola forma en que Dios puede aparecer es en la del trabajo y comida.

scienta într-o formă mai restrînsă, în forma comentariilor autorului. Ele se așternu totdeauna în sensul personajelor (ar putea fi făcute perfect de alt personaj, pe temeiul nu al atotștiinței, ci al simplei lucidități), și ca atare nu constrîng personajele să fie altceva decît ele, nu le obligă la acțiuni potrivite cu o schemă ideologică, dar nepotrivite cu firea și situația lor. Comentariile autorului, în aceste cazuri, creează mai degrabă un cîmp lărgit de semnificații în care se prelungesc gesturile și faptele, în care se reliefează intențiile. Funcția comentariului oscilează între explicitarea sensurilor invizibile și amplificarea actelor vizibile. O însumare — dacă ar fi posibilă — de radiografie și haut-parleur. Exemplul cel mai izbitor îl oferă comentariul romancierului la acțiunile bandei de adolescenți condusă de Boby, după molestarea unui agent de poliție:

> Nimic nu-i oprea. O poftă de a trăi și de a trăi repede. Să fie bărbați. Să-i uimească pe toți, ca bărbați. Să fie stăpîni, printr-o ferocitate intimă și nu numai instinctivă, ci și puțin intenționată, pe tot ce le cădea în mîini, să profite de tot sau să distrugă totul, din mers. Aici o pasăre, acolo un cuib, mai departe o vietate, un furnicar.
>
> Înaintau în toate direcțiile, pe unde voiau, cu impulsul hotărît de a supune. Ce spirit neîmblînzit deștepta în ei fervoarea tropicului? Ce cunoștințe trecute despre materiile, esențele, substanțele vieții?
>
> Înnebuniți de azur, beți de lumină, strămutați dintr-o lume de familii adormite în opulență într-o lume de probleme torențiale, înaintau în dezordine fără să asculte de legile umane. Revolta tinerească împotriva a tot ce ar fi limită sau măsură. (*Los ojos de los enterrados*, p. 367)

Este cel mai lung și mai personal comentariu pe care îl face Asturias cu privire la vreun personaj sau la vreo circumstanță din narațiunile sale. Înseamnă el o intervenție constrîngătoare, artificială de autor atotștiutor, care uzează de prerogativele lui divine? Nu s-ar putea afirma. Formulînd situația grupului — setea de viață, ritmul rapid al trăirii, plăcerea de a epata și domina — romancierul nu face decît să conceptualizeze tendințele implicite în acțiunile precedente ale bandei. Cît despre explicația acestora, ea e expusă

sub forma interogativă, ipotetică, deosebită de verdictele din romanele tradiționale. Ultimul paragraf, mai afirmativ și mai generalizant, trasează cîmpul de mișcare al adolescenților: descumpănirea, ispita violenței. Pasajul vădește, poate, un nivel de luciditate și o forță de caracterizare pe care nici personajele cu preocupări intelectuale — mă gîndesc la grupul Tabío San, Malena, profesorii și preotul — nu îl au, dar dacă l-ar avea, ar ajunge la aceleași concluzii, la același diagnostic care, în definitiv, nu este stabilit jupiterian, de deasupra grupului, ci de alături, ca din partea unui însoțitor care vede, se întreabă și își răspunde.

La nivelul cel mai simplu, omniscienta se poate înfățișa sub forma calificării pe care personajul nu și-ar da-o în nici un caz și în care se vede degetul indicator de destin al divinului autor. Este cazul, afirmă Sartre în articolul citat, al calificativului de „prudente désespérée" pe care e vizibil că nu Thérèse Desqueyroux și-l dă sieși, ci autorul atotștiutor, intervenind în narațiune, i-l dă, sentențios, dintr-un punct de vedere depărtat și fatidic, din punctul de vedere al judecăților sale etice. S-ar putea crede că în mod asemănător, cu prilejul apariției în narațiune a lui Miguel Cara de Angel, Asturias intervine cu calificativul repetat: *era bello y malo como Satán* (era frumos și rău ca Satana). Nici aici arta lui Asturias, originală și nuanțată, nu încape în căsuțe prestabilite. Calificativul nu predetermină destinul lui Miguel — dimpotrivă, în decursul acțiunii acesta se umanizează prin iubire și abandonează puterea rea —, ci creează un fel de atmosferă hipnotică, o sugestie valabilă numai momentan, pentru intrarea în scenă a personajului. Aceeași funcție de incantație o are calificativul, repetat ca o litanie, de „pirat pe mări de lacrimi și sudoare" dat lui Geo Maker Thomson. Există, firește și calificative cu funcție de caracterizare psihologică și care dau cheia destinului personajului. De pildă, pe Tabío San, alias Juan Pablo Mondragón, romancierul îl califică drept „rebel înnăscut, cel dintîi în conjurații, în locurile cele mai riscate în atentate" [1] ceea ce ar putea constitui o intervenție pe linia atot-

[1] *Los ojos de los enterrados*, p. 433.

științei, dacă acest calificativ nu ar fi la îndemîna tuturor personajelor, dacă nu ar fi toată lumea de acord cu el. Întîlnim din nou convergența cu personajul, pașii prietenești ai autorului alături de făpturile create de el, potrivirea gîndului după acela al lor. În fond, Asturias se comportă în elaborarea calificativelor ca un interpret care amplifică sensurile cunoscute a) sau prin ipoteze imaginare, b) sau prin plasticizare poetică. Aparțin primei alternative calificativele referitoare la puterea Președintelui companiei bananiere. Figura acestuia este tratată ipotetic-sarcastic, cu un coeficient foarte ridicat de exagerare ilustrativă. „Spune un cuvînt și cumpără o Republică. Strănută și cade un președinte, un general sau un consilier... Își freacă fundul pe scaun și izbucnește o revoluție." [1] Un admirabil și foarte elaborat exemplu de calificativ poetic — a doua alternativă — îl oferă imaginea Camilei care apare în visul lui Miguel: „Numai Camila mai stăruia, în acea scufundare care îl desființa, înaltă, dulce și crudă ca o cruce de țintirim" [2]... Dacă există ceva atotputernic și atotștiutor în acest pasaj, apoi aceasta este binevenita și necesara putere de transfigurare poetică.

Așadar, intervențiile lui Asturias în narațiune, chiar cînd ele se aseamănă formal cu acelea ale perspectivei omniscienței, în fond se îndepărtează de acestea, întrucît ele nu se impun personajelor în mod transcendental, *more divino*, nu le predestinează, ci dimpotrivă toate sînt sau pot fi aprobate de personaje, toate asigură un cîmp deschis devenirii lor. Perspectiva dominantă asumată de Asturias în tehnica sa narativă este aceea a celui care însoțește povestind despre alții *din apropiere*, folosind stilul indirect liber, sau aceea a celui care mărturisește, povestind despre sine la persoana întîi cînd ia cuvîntul în dialoguri sau cînd vorbește fără glas cu el însuși, în monolog interior; dar despre aceasta voi trata mai departe.

[1] *Viento fuerte*, p. 91.

[2] *El Señor Presidente*, p. 357.

Tehnica narativă a romanelor tradiționale pornea de asemenea de la alt postulat: încrederea în realitatea dată, vizibilă, tangibilă. Romancierii actuali contestă limitele și exclusivismul acestui real imediat, masiv, apăsător, pe care îl substituie prin viziunea unui real în scară, cu trei zone de crescîndă incertitudine. Desigur, ei folosesc realitatea dată ca punct de plecare sau ca element de contrast, dar eforturile lor se îndreaptă spre descoperirea zonei a doua, zona îndoielii, a formelor șovăitoare între real și ireal și, mai departe, spre construirea celei de-a treia zone, aceea a posibilului neîngrădit, a fanteziei descătușate. În această escaladare a imaginarului recunoaștem în genere demersul artei narative a lui Asturias, dar din nou recunoașterea trebuie însoțită de precizări și distincții care să sublinieze originalitatea acestui demers. Așa cum am arătat, sub diferite unghiuri, în capitolele precedente, realitatea constituie o bază puternică construcției românești întreprinse de Asturias și, totuși, în mîinile lui, realul nu mai este compact, robust, dur și coeziv în același grad ca în narațiunile tradiționale. Realitatea din romanele sale cele mai realiste are o ardoare tropicală, o intensitate și o reverberație care pregătește și favorizează libertățile pe care și le ia autorul în reprezentarea ei. Cunoaștem acum cîteva din aceste libertăți: demontarea și montarea realității prin procedeul poantilist pe care l-am enunțat și despre care se va vorbi din nou, mai jos: flexibilizarea realului prin deformare satirică sau vibrație poetică; spargerea cadrelor reale prin umor sau fantezie. M-am referit mai înainte la deformarea satirică a orașului Chicago văzut de romancier în termenii respingători ai unui aparat digestiv. Modificarea inversă, în sens poetic, a realului poate fi pretutindeni întîlnită; alegem „ridicarea de cortină" asupra peisajului guatemaltec:

> Y esto ocurre en un país de paisajes dormidos. Luz de encantamiento y esplendor. País verde. País de los árboles verdes ... Memoria del temblor de la luz. Anexiones de agua y cielo, cielo y tierra. Anexiones. Modificaciones. Hasta el infinito dorado por el sol. (*El espejo de Lida Sal*, p. 3)

Iată și cîteva ieșiri din realitate, datorită metaforii umoristice: tobele jazzului care se aud din stradă ca și cum ferestrele caselor și-ar sufla nasul, toate deodată [1], sau ridichea pe care băiețelul, scuturînd-o de pămînt, o face să sune ca un clopoțel nou, la ureche. [2]

Dacă prin aceste elemente separate romancierul se abate de la atributele certe ale realului, prin amestecul direct al realului cu alegoricul sau cu legendarul, el dă loc la situații care nu aparțin nici realității, nici fantasticului, ci creează o nouă regiune ambiguă, între ele. Să vedem, de pildă, ce se întîmplă în camera unde Camila, bolnavă greu, își mărturisește păcatele preotului. „Bolnavă și confesor vorbeau ca într-o catacombă. Dracul, Îngerul păzitor și Moartea asistau la spovedanie. Moartea își golea în ochii sticloși ai Camilei, ochii ei goliți; Dracul scuipa paianjeni, instalat la capătul patului și Îngerul plîngea într-un colț, cu lacrimi picurîndu-i pe nas" [3]. În aceeași zonă bivalentă se integrează pactul lui Benito Ramos cu dracul, întîlnirile lui Lino Lucero cu iubita lui care e o... sirenă și multe altele. În sfîrșit, visul prilejuiește, mai mult și mai des decît oricare împrejurare, interferarea realului cu imaginarul. Povestirile mitice, *Maladrón* și *Hombres de maíz* vădesc același amestec la început, în faza luptei, dar la sfîrșit — moartea și metamorfoza eroilor — se deschid spre fantastic.

Ajunși aici, pe pragul zonei a treia, este cazul să ne întrebăm care sînt sensul și limitele escaladei imaginarului la Asturias. Declarațiile lui Antolinares din *Maladrón* [4] indică limpede impulsul adînc al acestei continue înaintări pe întinderile închipuirii: el este dat de exigența totalității, de pasiunea de a încerca toate formele

[1] *Los ojos de los enterrados*, p. 219.

[2] *Ibidem*, p. 252.

[3] *El Señor Presidente*, p. 388.

[4] ... la libertad de ser en todas las formas en que no he sido, y en las que ahora seré pino, cedro, ojo inmóvil de talco, luz, sueño deshidratado ... el agua dulce de mis sueños en los ríos ... seré río ... todo seré. (*Maladrón*, p. 215)

posibile ale existenței, toate deliciile și toate spaimele, toate delirurile și toate dezlegările. Tribulațiile din *Mulata de Tal* astfel se explică, uluitoarele întîmplări din *El espejo de Lida Sal* prin aceasta încîntă.

În această fază, lumea creată de romancier manifestă o exuberanță liberă nu numai de rigiditatea și ponderea realului, dar și de coerența și continuitatea lui. Sfîrșitul romanului *Mulata de Tal*, cu delirul lui dizlocant, reprezintă limita extremă la care pot ajunge peregrinările în domeniul imaginației posibilului.

Și, totuși, la un capăt și la altul al acestei scări, se fac simțite înțeleapta măsură umană proprie talentului lui Asturias, rezistența sa față de tentația facilă sau primejdia inerentă pozițiilor extreme. Realității date, contundente, ca să zicem așa, el îi acordă atenție pasionată, dar nu supunere absorbantă, iar interesul se dublează de libertatea reprezentării. La nivelul posibilităților imaginare se dedă la jocul de artificii al fanteziei — și pirotehnia lui Asturias este foarte bogată — dar nu îl duce niciodată pînă la exhibiționism și grimasă gratuită.

În al treilea rînd, romancierii hispanoamericani de azi adoptă tot mai mult, în caracterizarea personajelor și în relatarea întîmplărilor, *perspectiva interioară*. Povestesc dinlăuntru. Această perspectivă, opusă obiectivității și exteriorității tradiționale, se bucură de avantajul de a se putea concretiza într-o tehnică specială, al cărei extraordinar succes e departe de a se epuiza, *monologul interior*. Am arătat în altă parte necesitatea acestei tehnici — aceea de a capta, nemijlocit și în adîncime, fluxul continuu al conștiinței — și meritele ei — acces la gîndirea necontrolată și neexprimată, vecina cea mai apropiată a zonei inconștientului, și de asemenea receptivitate la variațiile infinitezimale ale vieții sufletești. Rezultatul a fost incontestabil un spor în profunzime și autenticitate pentru arta narativă. Mai puțin studiate au fost speciile monologului interior, formele în care se poate prezenta el și funcția artistică ce revine fiecărei forme. În urma studiului pe care Robert Humphrey l-a făcut asupra fluviului conștiinței în

romanul contemporan [1], se obișnuiește a se distinge trei tipuri de reprezentare a vieții sufletești, în funcție de două criterii: existența unui interlocutor și gradul de suprimare a nexurilor logice.

Primul tip de reflectare a curgerii conștiinței poate fi numit „monolog interior direct" și se caracterizează prin absența totală a romancierului, prin faptul că personajul vorbește fără a fi introdus și fără ca spusele lui să fie explicate sau ordonate în nexuri. Monologantul nici nu își vorbește propriu-zis, ci se lasă în voia senzațiilor și a unei asocieri de imagini fără unitate tematică, incoerente, care reprezintă faza anterioară organizării logice. Notația acestor stări este inevitabil fragmentară, întreruptă, discontinuă. Gramatical, legăturile sintactice dispar aproape complet, verbele sînt foarte rare, expresia se reduce la mici grupuri lexicale sau la substantive și adjective izolate, separate prin puncte de suspensie. Caracterul emotiv și senzorial, prelogic, al monologului interior direct se manifestă și în numărul mare de interjecții, în cuvintele neterminate, în repetiția lor. Monologul direct interior nu este adresat nimănui, nici o prezență omenească nu este presupusă, nici explicit, nici implicit; ipoteza lui este solitudinea totală a monologantului, condiție indispensabilă a abolirii controlului gîndirii articulate și a coborîrii în adîncimile vieții sufletești.

Al doilea tip de vorbire interioară este „solilocviul", care presupune un public, prezența invizibilă a altuia sau a altora, care ascultă sau ar putea asculta monologul. Nu este vorba totuși de solilocviul teatral, care este un discurs logic unilateral. Solilocviul romanesc este un monolog care continuă să-și propună a capta conștiința neexprimată, în fluiditatea ei. Se desfășoară tot la prima persoană a singularului, dar cu mai multă coerență în privința temei și gramaticii. Aici apar insule de organizație logică, centre de grupare — desigur restrînsă și provizorie — cum ar fi o amintire, un element predominant de interes. Apar nexurile elementare — coordonare,

[1] V. Robert Humphrey, *Stream of consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, 1954, p. 23–62.

adversitate —, lipsesc cele complicate — condiționare, concesie. Spre deosebire de monologul interior direct, axat exclusiv pe faptele de conștiință, incapabil să relateze ceva exterior curgerii acesteia, solilocviul poate întovărăși o întîmplare pe care să se modeleze și pe care, deci, indirect să o relateze.

Al treilea tip de monolog interior este „discursul epic", care păstrează formal perspectiva persoanei întîi, dar se situează la nivelul comunicării logice, are întreaga articulație gramaticală, unitate de temă, intenționalitate, capacitate de relatare etc. Dialogul unilateral, cu un interlocutor imaginar, real inexistent, dar logic necesar, este tot o formă de discurs logic. Discursul epic, avînd toate elementele comunicării, poate fi ușor transformat în narațiune obișnuită la persoana a treia. Este în fond o relatare obiectivă transpusă la persoana întîi.

Caracteristic artei narative a lui Asturias este povestirea dinlăuntru, dar și exprimarea ei în genere prin ceea ce se numește stilul indirect liber. Relatarea rămîne — gramatical — a naratorului, substanțial însă ea aparține personajului, este monologul interior al acestuia, exprimat însă indirect, prin romancier. Desigur, există în opera lui Asturias pasaje care sînt în întregime (și din punct de vedere formal) monolog interior: întreaga parte a doua și a treia din *El Alhajadito*, scrisă la persoana întîi, povestirea *Week-end en Guatemala*, pasaje din *Los ojos de los enterrados* și din alte romane. Totuși, pentru a identifica monologul interior va trebui să fim atenți nu la persoana gramaticală, ci la caracterele lui substanțiale: sondajul în zona adîncă și continuă a conștiinței, suprimarea nexurilor logice și dezagregarea articulației gramaticale. Cu aceste precizări, putem afirma că toate cele trei tipuri de înfățișare a „fluviului conștiinței" *(stream of consciousness)* sînt prezente în narațiunile lui Asturias, care le repartizează anumite situații și le folosește pentru atingerea anumitor scopuri.

Sondajul în adîncime, cu suprimarea legăturilor logice și transcris în notații fragmentare, întrerupte, incoerente, e folosit de Asturias pentru stările paroxistice, ca, de pildă, delirul spaimei în fața

distrugerii totale, apocaliptice (finalul din *Mulata de Tal*). Delirul aparține paracliserului, fugar printr-o Tierrapaulita care se dărîmă, se mistuie în „focul alb":...

> ... mejor seguir con su sábana sucia, asquerosa de no poderse tocar... lo va a enloquecer ... lo puede enloquecer ... claro que se puede enloquecer ... la bestia corcoveando y la tierra corcoveando cerrera... y en la medida en que aquél hablaba en latín a la mula que daba vueltas y vueltas y vueltas, sí, estaba loco, loco, como el de Assis con el lobo ... y vamos a ver, que le proponía, que le proponía ... era carnívora ... , carne ... carne ... bestia de la carne en la que iba montado. (*Mulata de Tal*, p. 269)

Pasajul citat se situează în categoria „monolog interior indirect". E monolog interior prin profunzimea zonei de conștiință sondate — groaza —, prin suprimarea controlului logic, prin dezagregarea gîndirii și limbajului, prin zbuciumul patetic al stării acesteia în care obsesia *(vueltas, carne*-rotiri, carne) este instalată, iar nebunia pe cale să se instaleze (*claro que se puede enloquecer* — sigur că poți înnebuni). E indirect pentru că e exprimat prin intermediul romancierului. Pentru ca pasajul citat să fie o mostră perfectă de monolog interior direct, modificările din punct de vedere gramatical ar fi neînsemnate: ar trebui să citim *mi sábana* — cearșaful meu — în loc de *su sábana* — cearșaful său — și *me va a enloquecer* — mă va înnebuni — în loc de *lo va a enloquecer* — îl va înnebuni. Pe baza criteriului acestuia de covertibilitate, putem considera drept monologuri interioare directe notațiile incoerente, sincopate, ale visurilor, în special acelea ale lui Miguel Cara de Angel. Tendința centrifugă a conștiinței, învălmășeala haotică aici nu atît a senzațiilor, cît a imaginilor, și folosirea persoanei întîi [1] sînt semnele clare ale acestei apartenențe.

[1] Pobrecita, clava que te clava y nada .. ¡ so bestias mulas, si abren les escupo la cara ! ... como tres y dos son cinco ... y cinco diez ... ¡ qué despertar sin esperanza ! ... Mañana iré a verla ... puedo ... con el pretexto de llevarle noticias de su papa, puedo ... O ... si hoy hubiera noticias puedo ... aunque de mis palabras dudará ... (*El Señor Presidente*, p. 356)

În schimb, stările sufletești ale micului Alhajadito, deși ivite în solitudine și în continuă dispoziție onirică, țin mai mult de-al doilea tip de monolog interior, de solilocviu romanesc: Băiatul este situat între lucruri, într-o casă misterioasă spre care i se îndreaptă interesul și monologul său are elemente — interiorizate, desigur — descriptive sau narative. Și unele și altele sînt înecate în apele incerte ale amintirii sau, poate, ale visului, dar aceasta nu împiedică să existe o tendință de a organiza solilocviul în funcție de o intenție, în vederea unui efect. Astfel, El Alhajadito întîlnește un personaj ciudat, amenințător, care mănîncă foc (adică fumează pipă), dar se liniștește dîndu-și seama că arătarea are cămașă și nasturi. Momentul „auto-îmbărbătării" este redat în tehnica monologului interior direct, dar structura și sensul întregului pasaj îl califică drept solilocviu.[1] Mai departe: monologul soldatului american din *Week-end en Guatemala* ar putea fi un solilocviu. Datele situației — Peter Harkins vorbește la bar în fața unui auditoriu foarte real — și intenția monologului — aceea de a povesti și chiar de a explica — fac ca monologul să însemne în fond un discurs epic, o relatare cu nexuri și gramatică intacte, relatare ușor de transpus de la persoana întîia la a treia.

Deși efectuată la persoana a treia, în stil indirect liber, relatarea obișnuită la care recurge Asturias se face tot dinlăuntrul personajului și sub această perspectivă obține el cele mai reușite efecte: acela de imediatețe, de autenticitate, de pitoresc, de patetism, de profunzime. Nu rare sînt cazurile cînd relatarea urmează mișcarea autorului de a se apropia de personaj și de a pătrunde în el, în așa fel încît narațiunea începută la persoana a treia trece la sfîrșit la persoana întîi. Perspectiva dinlăuntru este confirmată astfel și gramatical.

[1] Mi miedo fue grande al ver que chupaba una brasa, caramelo del diablo, y echaba el humo por las narices, como un ferrocarril. Los botones de su camisa me calmaron un poco. Tiene botones, tiene camisa, no debe ser tan malo. Tiene camisa, tiene botones... camisa... botones... botones... camisa... (*El Alhajadito*, p. 113—114)

Divergența dintre tehnica narativă tradițională și cea contemporană se manifestă de asemenea la nivelul *modalităților* povestirii. A devenit curentă observația că narațiunea tradițională se desfășoară *liniar* și *se închide logic*: acțiunea printr-un deznodămînt univoc, problemele prin soluții, întrebările prin răspunsuri, în timp ce la romancierii de azi linia narațiunii este *frîntă* și construcția *deschisă*. Cea care suferă cel mai mult efectul rupturii este cronologia. De la Huxley, seria temporală a evenimentelor a fost răsturnată, inversată, interferată, răvășită și amestecată în toate felurile — adevărată pasență narativă —, dar acest joc care nu sporește numărul momentelor narative, ci numai le așază în altă ordine, diferită de cea cronologică, nu i se pare lui Asturias atît de important și el nu îl practică decît în măsura redusă a necesităților funciare pe care le vădește povestirea. „Frîntura" liniei narative se prezintă în romanele sale sub forma de salturi în timp — există două astfel de întreruperi de cîțiva ani în *Viento fuerte*, trei în *El Papa Verde*, două în *Los ojos de los enterrados* — și o revenire de cîțiva ani în trecut, în ultimul din aceste romane. O bulversare mai serioasă a cronologiei are loc — inevitabil, căci e vorba de o narațiune onirică — în El Alhajadito. Frîngerea liniei narative este cerută aici de problema personajului principal, care își caută identitatea și pleacă în urmărirea destinului sub semnul nu al rezolvării, ci al potențării enigmei acestora. Deși, poate mai exact decît să vorbim despre răsturnarea timpului real, ar fi să vorbim despre libera desfășurare a timpului oniric, dominant în această narațiune, sau de aceea capricioasă a timpului fantastic din *Mulata de Tal* și din *Espejo de Lida Sal*.

Mult mai importantă este chestiunea de a se ști în ce măsură Asturias recunoaște și folosește modalitatea narațiunii deschise, atît de prețuite și utilizate de actualii romancieri hispanoamericani, care recurg la ea pentru a exprima fie bogăția și ambiguitatea polivalentă a realității, fie nelimitarea posibilităților de opțiune umană, lipsa de sfîrșit a dialecticii om-lume.

Am arătat, într-un capitol anterior, că se simte, în sectorul mitic al narațiunii lui Asturias, un fel de circularitate, nu numai a spațiului și timpului, dar chiar a tribulațiilor umane. Chiar în romanele realiste Asturias încheie, provizoriu, ciclul luptei prin victorie, prin „închiderea ochilor" celor morți fără dreptate.

Mi se pare însă, în primul caz, că metamorfozele mitice au ceva închis și deschis totodată, asemeni spiralei, iar în al doilea, că încheierea constituie în același timp un început: se închide un ciclu și se deschide altul: ciclul cîntecului, al viitorului, așa cum în finalul romanului *Los ojos de los enterrados* se spune explicit.

Narațiunea deschisă se arată însă și în alte feluri în romanele lui Asturias. Un roman atît de strîns ca narațiune cum e *El Señor Presidente* lasă în final o posibilitate deschisă: fiul lui Miguel pe care îl situează în afară de oroare, făcîndu-l să crească la țară, să fie un om de la țară și să nu revină niciodată în capitală. Mult mai importante sînt narațiunile care se desfășoară pe tema depășirii ca scop al aventurii umane. Plenitudinea nu este un obiect care să poată fi luat, stăpînit, o dată pentru totdeauna, ci o năzuință continuă, un permanent efort spre „mai departe", „mai sus", „mai uman". Asemeni liniei orizontului care, atinsă, se mută mai departe, lărgindu-se, idealul, înfăptuit, generează elanul sporit spre alt ideal superior. Tăblițele care cîntă vor chema pe vîrful muntelui mereu alți poeți pentru a săpa pe ele semnele și simbolurile frumuseții; Juan Hormiguero are drum deschis pentru peregrinările lui pe tărîmul celălalt. În toate aceste narațiuni, cele mai semnificative pentru concepția lui Asturias, orice sfîrșit, nu e decît o stație pe calea nesfîrșită a umanizării omului, iar tehnica narațiunii deschise sugerează, prin modalitățile menționate, această formulă a omului: faptă finită pe drum infinit.

S-a mai afirmat că narațiunea tradițională era transparentă și lămuritoare, că se oferea și se explica, în timp ce aceea actuală se vrea opacă, enigmatizată, evită disprețuitor elucidările, se simte bine în misterul nedezlegat. Pe această cale se ajunge uneori, în

mod paradoxal, nu numai la plăcerea de a deruta pe cititor, dar chiar la folosirea refuzului de a nara ca... tehnică narativă.

Cunoscînd părerile lui Asturias despre noblețea visului, despre importanța deschiderii spre mister, despre virtuțile magiei și bucuriile vagabondajului fantastic, am putea crede că va fi un palatin al tehnicii opacizante, un exaltator al narațiunii enigmatice. Din nou comentatorul trebuie să rostească: *distinguendum est.* Situații ciudate, enigmatice se întîlnesc frecvent și în mod izbitor în romanele lui Asturias, de la coșmarul mitic al lui Miguel Cara de Angel la apariția unui ermitan din secolul al XVI-lea în plin roman social [1], și de la vrăjile din *Hombres de maíz* la legendele din *El espejo de Lida Sal,* dar, dacă examinăm cu atenție toate aceste cazuri, observăm că Asturias nu acceptă decît enigma provizorie, rezolvabilă faptic (prin halucinație, obsesie, premoniție, coșmare etc.), sau enigma durabilă, nerezolvabilă faptic, dar rezolvabilă simbolic (legendele fantastice). Pe de altă parte, prezentarea enigmei nu este nici lugubră, nici tenebroasă; aș spune că enigmele lui Asturias sînt sau luminoase sau luminate. În dezlegarea lor, romancierul joacă leal, alături de cititor, nu contra lui. Desigur, în situațiile create în plan fantastic, ca de pildă în *Oglinda Lidei Sal,* rămîn multe lucruri nespuse sau spuse metaforic, dar aceasta tot în favoarea cititorului, pentru a-i oferi, intact, farmecul poetic al narațiunii, nu pentru a-l deconcerta sau sfida.

Mai complicate sînt lucrurile cînd enigma nu se referă la situații, ci la personaje. Astfel, Maladrón cu cît e mai explicat, cu atît devine mai greu de înțeles. Să fie un iudeu elenizat, sceptic, elegant, sfidător, care intră în destinul unui tîlhar crucificat, așa cum rezultă din evocarea istorică intercalată în narațiune? Să fie *el peor de los ladrones* (cel mai rău dintre hoți) [2] fiindcă vrea să răpească omului eternitatea și cu ea speranța? Sau este eroul uman, luptă-

[1] *Los ojos de los enterrados,* unde mulatra Anastasia și fratele ei Juambo se întîlnesc, datorită unei halucinații, cu Juan Corz, ermitanul care fuge de Inchiziție (p. 54).

[2] *Maladrón,* p. 78.

torul *por la libertad de dudar*[1] (pentru libertatea de a se îndoi), care, orgolios de a fi muritor, își păstrează seninătatea chiar sub tortură? Desigur, Maladrón va fi înțeles în mod diferit, chiar opus, de adepții și de adversarii lui, dar ce facem că nu sînt două interpretări, ci cel puțin trei? În figura lui Maladrón persistă ireductibil un reziduu neliniștitor — voit probabil de autor — de enigmă, acceptabilă poate întrucît e o fantomă istorică, nu un personaj contemporan cu celelalte. În jurul lui El Alhajadito de asemenea, datorită ceței de vis care îl înconjoară și a lipsei de omogenizare a comportării și temperamentului, dar mai ales datorită sistematicii puneri sub semnul întrebării a identității, originii, firii și destinului său, persistă o umbră enigmatică, dar aceasta e poate firesc la un personaj oniric. Și într-un caz și într-altul, important pentru a determina poziția tehnicii narative a lui Asturias nu este că nu știm totul, ci să *știm de ce nu știm*. Enigma este mînuită deci ca resursă specială, nu ca metodă generală și de aceea, cînd se proiectează amplu, cosmic, acceptarea ei se întovărășește de oarecare mirare, foarte semnificativă. „Cum este posibil, se întreabă romancierul contemplînd apusul, ca atîta realitate să se verse în atîta vis?" *(¿Cómo es posible que tanta realidad desembocara en tanto sueño?)*

Direct legată de modalitatea discutată mai sus, distincția dintre narațiunea *univocă* și aceea *echivocă* servește de asemenea pentru delimitarea tehnicii romanești tradiționale de cea actuală. Transparența nu poate duce decît la alegerea unui sens — cel mai important — al faptelor narate, la adoptarea unei interpretări — cea mai plauzibilă — a personajelor, deci la univocitate. Dimpotrivă enigma trebuie să fie echivocă sau altfel nu mai este enigmă. Cu oarecare adaptări, exemplele date pentru a ilustra dualul „transparent-opac" sau „explicativ-enigmatic" sînt valabile și pentru modalitatea polarizată între „univoc și echivoc". El Alhajadito, de pildă, adăpostește o întreită ambiguitate: reală, întrucît nu se știe bine în ce măsură aparține realității și cît din ființa sa se

[1] *Mulata de Tal*, p. 188.

datorează visului; emotivă, căci rămîne deschisă întrebarea dacă iubește sau detestă pe cele două femei, pe micul orb, pe grădinarul Endujives, pe pescarul Mendiverzúa, și în sfîrșit etică: omoară sau nu pe orb, este atras de oameni sau dorește să-și răzbune pe ei resentimentul de bastard? Ambiguitatea se poate extinde de la personaje la acțiune: asasinarea lui Peifer de către Geo se dovedește a fi o greșeală, deci un act inutil, o ironie a destinului. Ambiguitatea poate proveni și din masca aplicată faptelor, ca în *El Señor Presidente*: generozitatea lui Miguel ascunde la început un plan lubric, trimiterea lui în străinătate este o cursă etc. Marele maestru al echivocului este bineînțeles, Domnul Președinte, care construiește un sistem de spioni spionați, de călăi executați (Vásquez), de vinovați fără vină (Carvajal), de bănuieli etajate și pînă în cerc, înlăuntrul căruia nimic nu mai este clar, nimic nu mai este sigur, totul este ambiguu — desigur sinistru și sîngeros ambiguu.

Importanța maximă o dobîndește ambiguitatea atunci cînd rezultă din dublarea semnificațiilor unei întîmplări, ca urmare a raportării ei la planul real sau la cel mitic. Am analizat pe larg această opoziție care nu exclude interferența și nici secreta apetență reciprocă, în capitolul dedicat cauzalității naturale și conexiunii magice. Am văzut că *Viento fuerte*, de pildă, e înfățișat în dublul său aspect: ca dezastru natural cauzat de condițiile meteorologice tropicale, și ca pedeapsă magică, provocată de șamanul Rita Perraj prin pronunțarea formulei dezlănțuitoare: *sugusán, sugusán, sugusán*. Pentru funcția simbolică, profetică, premonitorie a narațiunii, al doilea plan este de cea mai mare însemnătate și din acest punct de vedere ambiguitatea se vădește creatoare. Ca modalitate narativă, ambiguitatea — cu talent mînuită în limitele comunicabilității — favorizează tensiunea, efectul neașteptat, pornirea din nou a acțiunii.

Dacă în narațiunile tradiționale modalitatea coerentă, integrantă, era cea dominantă, în cele actuale se constată o marcată preferință pentru *disociere* și *dislocare*. Asturias se situează printre actuali atunci cînd prezintă personaje divagante (Ticher, Păpușarul din

El Señor Presidente) sau delirante (Pelele din același roman, majoritatea ființelor fantastice din *Mulata de Tal*). O abatere de la coerență acceptă romancierul și în cazuri de interferență psihologică, cum este acela al lui Lino Lucero, victimă a unei vrăji, a unei puteri ascunse care îi sfărîmă cadrul existenței sale obișnuite. Este într-adevăr evident că sirena de care se îndrăgostește îi dislocă, momentan, viața și e nevoie de intervenția șamanului Rita Perraj pentru a restabili coerența tînărului. Juambo este alt exemplu de dislocare psihică, tradusă prin incoerența pe care o introduce în narațiune. Revelarea faptului că Geo îl cumpărase de la părinții lui produce un traumatism, un complex în care revolta și vina se interferează dezordonat, ducînd în cele din urmă la o obsesie fetișistă: dezgroapă rămășițele tatălui, în plînset și urlet, și poartă oasele cu el, se torturează pentru răscumpărare, intră într-o zonă de aberație pe care ceilalți o percep clar ca atare. Tendințe asemănătoare se manifestă și la alte personaje, ca María Clara, care, împărțită între gelozie pe căpitanul Salomé, între curiozitatea senzuală pentru adolescentul Boby și spaima superstițioasă de Juambo, se dezagregheazâ psihic sub șocul crimei pe care o săvîrșește din greșeală, ucigîndu-și amantul.

În anumite situații, Asturias folosește cu foarte bune rezultate modalitatea dezagregării, de pildă în scenele de mulțime, cînd vorbirea se dispersează în puncte multiple (cine strigă mai tare, ce cuvinte prind și se repetă), cînd comunicarea se face printr-o continuă interferență. Atmosfera de tensiune, confuzie, zvonurile care se încrucișează sînt redate la sfîrșitul romanului *Los ojos de los enterrados* printr-o tehnică pe care am putea-o denumi „reunire de așchii" [1].

Modalitatea dislocării e folosită și pentru a reda îndoiala și întrebările inerente fazei pe care, analizînd structura acțiunii, am

[1] Si, si, estaba herido, pero se lo llevaron a la capital...¿ Salomé?... No, Cárcamo, que fue el que salió herido... ¿ Y Salomé?... De este, si que no se sabe nada... (*Los ojos de los enterrados*, p. 481)

numit-o „căutarea". Călătoria lui Juan Girador sau mersul celor doi Matachines spre moarte sînt prezentate fragmentar, dispersiv, cu tehnica disocierii. Scena duelului e tipică din acest punct de vedere:

> Pies y pies y pies ... pies y pies y pies ... lluvia de pies y pies ... y pies ... golpe ... quite ... golpe ... quite ... chocando los machetes plin ... plan ... golpe de Chitanam ... plan ... plin ... golpe de Tamachin ... plin ... plan ... plin. (*El espejo de Lida Sal*, p. 145)

Și cu acest prilej putem constata că pentru Asturias „desfacerea" realului este numai un moment în procesul de reprezentare și ca atare s-ar putea spune că anunță și poartă chiar în el intenția „refacerii" de care e urmat. În exemplul citat, modalitatea dezagregării exprimă perfect rapiditatea luptei, succesiunea loviturilor dintre cei doi dueliști, ciocnirea săbiilor, dar sugerează și unitatea pe care o formează antagoniștii, „perechea" legată de un destin comun. În tratarea poantilistă a peisajului, caracteristica aceasta apare mai limpede: din mulțimea de notații izolate în care autorul desface peisajul se reface atmosfera și sensul general al tabloului.

Ultimul nivel la care urmează să examinăm tehnica narativă a lui Asturias este acela al *procedeelor*. Se confirmă și în acest domeniu inovația fără ostentație proprie tehnicii sale narative. Foarte multe — dacă nu toate — din îndrăznelile tehnice folosite izbitor și insistent de naratorii actuali se aflau anterior în opera lui Asturias, utilizate ponderat și numai în caz de necesitate. Ca aspect general, romanele sale oferă evident atracția tehnicii temerare, noi, dar inovațiile nu sînt cultivate pentru ele însele, ci sînt supuse scopului artistic pe care îl servesc. Cu excepția lui *El Señor Presidente*, unde de altfel mai izbitoare este noutatea limbajului decît a tehnicii narative, în celelalte narațiuni procedeele noi sînt integrate atît de bine corpului povestirii, încît trebuie desprinse și puse în lumină de comentator. Îndrăzneala tehnică există, dar nu sare în ochi și nu atacă pe cititor cu continua agresivitate a autorilor care consideră că tehnica narativă constituie valoarea princi-

pală hotărîtoare într-un roman. Pentru Asturias, primordială, esențială, este comunicarea narativă, creația romanescă, procedeele fiind simple mijloace, deosebit de importante, dar totuși mijloace, ordonate spre finalitate a comunicării.

Să examinăm, bunăoară, una din cele mai impresionante inovații ale narațiunii contemporane: povestirea la persoana a doua a singularului (a pluralului în franceză). Aplicarea perspectivei vocativului la construcția romanescă, descoperirea unei noi dimensiuni narative, afară de aceea a confesiunii și monologului interior (persoana întîi) și a relatării obiective (persoana a treia) a produs multă vîlvă, mai ales după ce Michel Butor a generalizat-o, scriind întreg romanul său *La modification* la persoana a doua. În literaturile de limbă spaniolă, același procedeu a fost folosit de Luis Martín Santos, în *Tiempo de silencio*, și mai ales de Carlos Fuentes în *La muerte de Artemio Cruz*, roman „tridimensional" pentru că folosește paralel perspectivele lui „eu", „tu" și „el". În *Cambio de piel* de același autor, procedeul „vocativ", folosirea lui „tu" devine exclusivă și atotstăpînitoare, sporind impresia de ciudățenie voită pe care o lasă acest roman.

Interesul arătat persoanei a doua de către autorii citați este explicabil: procedeul acesta care corespunde chemării, interpelării, apostrofei, acuzării, glorificării include posibilități multiple și folosirea lor are un accent de intensitate, de vehemență. În cadrul tehnicii narative, dimensiunea lui „tu" poate da un neașteptat relief personajului, poate introduce tonalități lirice care să exalte sau să solemnizeze, poate crea un registru nou și un sentiment nou, acelea ale destinului care se anunță; în sfîrșit, poate genera noi raporturi între autor și personaje, între autor și cititor. Și cu aceasta încep primejdiile: autorul fiind cel care comunică personajelor ce trebuie să simtă, să gîndească și să facă, se impune lor în mod inevitabil, le mînuiește și le determină, revenind astfel la acea atotștiință și atotputernicie divină a romancierului despre care am vorbit mai sus. Personajele riscă să fie reduse în această perspectivă la condiția de simple marionete care află ce e cu ele

de la romancier, îi repetă cuvintele, îi execută ordinele. În realitate, naratorul domină și absoarbe toate personajele, joacă toate rolurile, este, în fond, singurul personaj, așa cum se întîmplă în *Cambio de piel*.

. Aceste pericole nu se profilează în narațiunile lui Asturias, deoarece el nu face din persoana a doua o dimensiune a romanului, nu o generalizează. Perspectiva vocativă există însă în diferite forme, pe care le menționăm pentru a dovedi că toate inovațiile sînt noi mai ales prin intensitatea utilizării, și nu prin invenția procedeului. În *Viento fuerte*, a cărui primă ediție datează din 1950, cu șapte ani înainte de apariția *Modificării* lui Butor și cu doisprezece înaintea *Morții lui Artemio Cruz*, Asturias folosește procedeul sub forma interpelării, între solemnă și ironică, adică exact în registrul pe care Carlos Fuentes avea să-l adopte în romanul citat:

> ¡Adelaido Lucero, te vas a morir ya! ¡Ya vas caminando! ¡Ya no tenés cuentas pendientes¡ Cada hijo con sus hijos! La Roselia vieja, pero ¡que se ha de hacer, vieja! (*Viento fuerte*, p. 160)

Cu aceeași funcție și între aceleași persoane — naratorul și o ființă creată de el — procedeul revine în *Mulata de Tal*, de data aceasta pe un spațiu mai mare. Este vorba de pasajul în care autorul se adresează Catalinei în momentul morții aparente a lui Celestino, în cursul dansului giganților: *¿Quién te acompaña?* (cine te întovărășește?) [1] etc. Un caz interesant de pseudomorfoză — de cristalizare a unei substanțe într-un sistem străin naturii ei — îl constituie numeroasele pagini scrise la persoana a doua din *Los ojos de los enterrados* (episodul sosirii Malenei Tabay la Cerropóm). În realitate, Malena stă de vorbă cu ea însăși și pasajul nu este o relatare la persoana a doua, ci un solilocviu, o specie de monolog interior.

Aceeași situație și în cazul altui procedeu făcut celebru de Julio Cortázar: schimbarea, în cursul narațiunii, chiar în cursul aceluiași

[1] *Mulata de Tal*, p. 145.

pasaj, a persoanei care povestește: trecerea de la persoana a treia a naratorului la persoana întîi a personajului. Nu e vorba de o trecere clasică, introdusă de liniuța dialogului sau de explicația „își spuse el", ci de o mișcare de translație nesimțită de la un centru narativ la altul. Iarăși cu o anticipare de peste zece ani, Asturias practică această schimbare de persoane, dar nu ca un joc gratuit, ci ca o necesitate a reliefării momentului: se reprezintă indignarea generalului Canales față de strîmbătatea rînduielilor din țara lui și față de rolul pe care trebuie să-l aibă armata, ca paznic al ordinii asupritoare. Alunecarea de la persoana a treia la persoana întîi e destinată să introducă pe cititor în centrul exploziei emotive, să-l identifice cu protestatarul care „sare în povestire", „ia cuvîntul", oarecum cu de la sine putere [1]. În *Maladrón*, trecerea este de asemenea justificată printr-un moment puțin obișnuit, delirul nebuniei care pune stăpînire pe căpitanul Angel Rostro [2]. Schimbarea persoanei nu devine însă la Asturias un procedeu curent și, dacă servește la reliefarea emotivă a unei situații, nu duce niciodată, ca la Cortázar, la crearea unui nou centru narativ. De asemenea, Asturias nu a încercat alunecarea de la un personaj la altul, toate exprimîndu-se la persoana întîi, cum face romancierul argentinian.

S-a remarcat cu elogii noutatea procedeului care constă din suprapunerea tematică, din tratarea într-o singură narațiune a două subiecte cu totul diferite, așa cum face Cortázar în *Todos los fuegos el fuego* sau Carlos Fuentes la începutul lui *Cambio de piel*. În prima narațiune, povestirea răzbunării unui consul roman și

[1] ¿Cuál era la realidad? No haber pensado nunca con *su* cabeza, haber pensado siempre con el quepis. Ser militar para mantener en el mando una casta de ladrones, explotadores y vendepatrias es más triste, por infame, que morirse de hambre en el ostracismo. A santo de qué *nos* exigen a los militares lealtad ... (*El Señor Presidente*, p. 410)
Sublinierile noastre indică trecerea de la „su" al persoanei a treia, la „nos" al primei persoane.

[2] *Maladrón*, p. 93.

incendierea circului alternează cu relatarea unui abandon modern și a incendierii camerei infidelului. *Schimbare de piele* debutează în mod asemănător: paragrafele cu soț povestesc intrarea conchistadorilor spanioli în Cholula, iar cele fără soț relatează un episod modern, turistico-amoros. Efectul se bazează pe următoarea schemă: faptic, ruptură completă, lipsă totală de legătură dintre cele două teme; simbolic, convergența lor. În cazul povestirii lui Cortázar, legătura secretă, simbolică, este dată de „pedeapsa focului purificator", în acela al romanului lui Carlos Fuentes de „atrocitatea devorantă" a Mexicului de totdeauna.

În opera lui Asturias, *Maladrón* suprapune în mod asemănător, dar nu cu aceeași rigoare structurală, două teme complet deosebite în timp și spațiu: răstignirea tîlharului necredincios lîngă Christos și cucerirea Americii de spanioli. Complexitatea figurii lui Maladrón împiedică ușoara coincidență simbolică în noțiunile de „jaf, violență, atrocitate". Maladrón este titularul unei mitologii radiante, cu toate aspectele ei sumbre, cu toată degradarea cultului său convulsionat. Și atunci, romancierul a fost constrîns să asigure legătura, să o consolideze și faptic, introducînd pe Maladrón între conchistadori prin cultul eretic pe care el îl inspiră. Asturias nu renunță însă nici la episoadele direct evocatoare ale vieții lui Maladrón în vechea Iudee; dimpotrivă, ele au întindere, pondere, interes artistic. Pe de altă parte, integrarea lui Maladrón în povestire se face și pe calea sculpturii lui de către un personaj, Ladrada, și prin conversațiile halucinante dintre autor și operă. Justificarea suprapunerii este sugerată de altfel și în mod direct, prin intermediul lui Fray Damian: *¿Y como podían no adorar al Maladrón los escapados de las galeras?* (Și cum puteau să nu adore pe Maladrón evadații de pe galere?) [1].

Procedeul descrierii manifestă și el, în mîinile romancierilor actuali hispanoamericani, două tendințe foarte diferite: o frenezie a enumerării, o furie specificatoare îndreptată mai cu seamă

[1] *Maladrón*, p. 68.

asupra obiectelor (Carlos Fuentes) și o transpunere simbolică a peisajului, dar mai ales a actelor omenești (Julio Cortázar). În mod curios, una și alta se realizează printr-o tehnică a abundenței. Asturias merge în ambele direcții, dar de obicei renunță la abundență, preferînd efectul global, sintetic, obținut prin *fulgurație metaforică*. Dacă la un moment dat interesul narativ se concentrează pe tema femeii, el nici nu se dezlănțuie în lungi descrieri anatomice, nici nu montează o mașinărie simbolică, ci rezolvă tema prin metafora sintetizantă: *la mujer es la camisa de sueño que la tierra se pone* (femeia e cămașa de vis pe care și-o pune pămîntul) [1]. E important, în cursul narațiunii, să se oprească atenția asupra indienilor? Asturias nu îi definește nici prin descriere, nici prin simbologie, ci spune așa cum am văzut: *seres vegetales y somnámbulos con andar de bejucos y habla de agua* (ființe vegetale și somnambulice cu mers de liane și grai de ape).

„Jocul" cu formele narative nu este un procedeu, ci o atitudine față de feluritele procedee; totuși, există un fel ironic de a nara care este al lui Cortázar, și unul sarcastic, care este al lui Fuentes. La Asturias pigmentația este dată de *umor*. Narațiunea umoristică a lui Asturias se caracterizează ca formă prin invenție plastică, prin efervescența imaginației, iar ca fond prin bunăvoință și simpatie umană. Acest umor se revarsă din belșug asupra personajelor, neexceptîndu-se făpturile fantastice. Dimpotrivă, parcă: legiunile de draci din *Mulata de Tal* sînt un admirabil prilej pentru autor de a născoci tot felul de lucruri hazlii pe seama lor: dacă sînt mărunți, fără importanță, formează *diablería de servicio* (drăcimea de serviciu); dacă se adună în ședințe, votează „prin ridicare de coadă"; aghiazma li se pare *licor anti-diablo* (licoare anti-drac) și așa mai departe. Personajele umane se împărtășesc și ele, mai ales cele din categoria „figuri pitorești", din imaginația umoristică a autorului. Bătrînii sosiți în lumea nouă și reflectînd la generozitatea naturii, recunosc, în *Maladrón*, că există arbori care

[1] *Mulata de Tal, p.* 187.

dau pîine, lapte, apă proaspătă, dar lipsește arborul important care să dea... femei. Și adaugă, visători: *Sería hermoso, muy hermoso* (Ar fi frumos, foarte frumos).

În sfîrșit, aș vrea să situez poziția lui Asturias față de o tendință foarte răspîndită la romancierii hispanoamericani de azi, și anume aceea de a introduce în narațiune dezbaterea de idei, discuția intelectuală, solilocviul filozofic. Sub formă teoretizantă, serioasă (ca în *La región más transparente* de Carlos Fuentes, teoria „mexicanității") sau ca divagație metafizică ironică (cugetările lui Horacio Oliveira din *Rayuela* de Cortázar), ele rămîn în planul discursiv și angajează calități de erudiție, subtilitate, vervă. În narațiunile lui Asturias nu aflăm astfel de discuții filozofice (despre Heidegger, despre existențialism, psihanaliză și altele), după cum nu există nici o boemă care să trăiască din discuții și pentru discuții. Ceea ce s-ar apropia oarecum de ele, dezbaterea problemelor sociale și politice, e importantă nu atît în sine, cît pentru caracterizarea psihologiei personajelor și pentru progresul acțiunii. În fond, la Asturias, discuțiile sociale sînt fapte sociale sau, mai exact, confruntări sociale. Interpretarea lumii, definirea omului și a condiției sale au loc în narațiunile sale prin idei încorporate unei forme sensibile, printr-o gîndire prin imagini, a cărei semnificație simbolică, alegorică, parabolică, este plasticizată, astfel încît revine cititorului să o formuleze și să o dezvolte conceptual. Față de ideea expusă discursiv și lămurită analitic, sensul încorporat în imagine are, din punct de vedere literar, avantajul haloului poetic, al iradiației și al perspectivei în adîncime. Iată, gîndită în imagini, condiția paradisiacă, lipsită de autonomie, primejduită de artificialitate și încremenire:

> În atmosfera imobilă a Paradisului... tot ce avea viață era produsul unui arc, ca la jucării, și toți mergeau cu teama să nu li se termine arcul și să nu aibă la îndemînă cheia pentru a se autointoarce, să nu o piardă... căci cel care își pierdea cheia de întors arcul era supus riscului de a rămîne imobil pe vecie. (*Mulata de Tal*, p. 216)

Desigur, acestor imagini uneori li se poate atribui mai multe sensuri, ele sînt polivalente în mod firesc, iar alteori rămîn în starea de sugestie greu de determinat logic. Simțim că există un sens, dar autorul l-a învăluit atît de bine în concretețea imaginii, încît interpretarea riscă a fi sau un act de temeritate, sau unul de supunere și resentiment, sau o repetare fragmentară, sau o solicitare de explicație, sau o confuzie. Interpretarea devine atunci o mască, una din cele cinci măști ale interpretului despre care vorbește autorul în *Mulata de Tal*, exact în sensurile arătate. Masca interpretului temerar înseamnă falsificarea sensurilor prin scoaterea lor afară din timp. Acest interpret are în loc de ochi cadrane de ceas, cu indicația numerelor romane, dar fără *ace* [1]. Masca interpretului sclavilor ține dinții încleștați într-o mușcătură răutăcioasă [2]. Masca interpretului bîlbîiților are fața neagră și fruntea întunecată de pîlpîitul nopții [3]. Masca interpretului beților, temută, schimbătoare, e o întîlnire a lucrurilor care nu se întîlnesc, o încurcare a celor descurcate, o încîntare făcută din lipsă de farmec. În sfîrșit, masca interpretului cerșetorilor murdari și înfometați se alcătuiește dintr-o gură imensă, ca o oală de fiert oamenii, gură care îi mănîncă toată fața, nelăsînd loc pentru ochi, zădărnicind vederea. [4]

---

[1] Máscara del Intérprete Temerario, el que todo lo tergiversa, creado para confundir, con sus ojos de reloj con números romanos, pero sin agujas... vive fuera del tiempo. (*Mulata de Tal*, p. 202)

[2] A la derecha colgaba la Máscara del Intérprete de los Esclavos, los dientes, no apretados, encajados, en el mordisco. (*Ibidem*, p. 202)

[3] La Máscara del Intérprete de los Tartamudos, con la faz negra y las estrellas titilando en su frente abetunada de nije de tiniebla. (*Ibidem*, p. 202)

[4] ... La Máscara del Intérprete de los Mendigos. Boca redonda de olla de comer hombres, con una inmensa cavidad que le agarraba la barba, y apenas le dejaba lugar para los ojos. De mendigo sus orejas sin lavar. De mendigo el flequillo de pelo sin cortar. De mendigo sus piojos ... (*Mulata de Tal*, p. 212)

Eficiența acestei gîndiri prin imagini este extraordinară, cum se poate vedea din pasajul reprodus în notă în formularea originală. E o gîndire care nu trebuie să justifice afirmațiile, ci îi este de ajuns să se înfățișeze în formă plastică, căci imaginea poartă în ea propria-i evidență, iar pe de altă parte, efectul ei este, cum se poate constata, incomparabil mai distrugător decît acela al argumentului. Nu trebuie dedus de aici că personajele autorului nu sînt capabile de speculație, dar, și în acest caz, specific vorbirii lor filozofice este imaginația. Sclavul grec, saturat de filozofie și dialectică, al lui Maladrón, îi explică „mecanismul" eternității omului:

> Omul locuit de apă, sudoare, plîns și urină, spunea, elenizînd în limba semită, și-a inventat un Dumnezeu pentru ca acesta să-l creeze. Și-a inventat sufletul și și-a inventat eternitatea care nu este altceva decît timpul care se cheltuiește pentru a avea unde să continue a exista după moarte, ca și cum moartea ne-ar excepta cu ceva de la scopul și sfîrșitul ei total, absolut. (*Maladrón*, p. 176)

Dialectica reversibilă dintre creator și creat, funcția compensatorie, soteriologică, a speculației, sînt formulate aici de un spirit pătrunzător, dar mai ales înzestrat cu o puternică imaginație a ideilor. Din punctul de vedere al tehnicii narative, gîndirea prin imagini este legată mai direct de situații și capabilă de mai mult dinamism decît momentele pur speculative, decît discuțiile abstracte. Dubla caracteristică a lui Asturias, care este la fel de capabil de a îmbrățișa realul și de a-și lua zborul deasupra lui, se confirmă încă o dată.

MODALITĂȚI EXPRESIVE

Despărțind ceea ce în procesul de creație artistică este intim legat într-o unitate organică, două școli estetice adverse din secolul trecut — idealismul abstract și formalismul — au creat și întreținut, prin unilateralitatea și exclusivismul opțiunilor lor, o opoziție acerbă, absolutizată, între conținutul și forma operei de artă. Această opoziție didactic comodă, dar științific simplificatoare și inexactă, a dus, în planul cercetărilor de istorie și critică literară, la un hiat adeseori penibil între analiza „fondului" și considerațiile asupra „formei". Astăzi dualismul acesta exacerbat este depășit [1]. Estetica actuală afirmă insistent unitatea operei de artă, legătură indisolubilă dintre fondul originar și elaborarea formelor în care el se revelează. În literatura română de specialitate,

[1] Unii autori, ca Wolfgang Kayser, se mulțumesc să reafirme „acea corelație, mai bine-zis acea identitate dintre formă și conținut, atît de fundamentală în opera de artă" (*Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. spaniolă, ed. IV, Madrid, Gxedos, 1965, p. 295). Alții, ca René Wellek și Austin Warren, se ridică cu multă vigoare împotriva „vechii dihotomii «conținut» și «formă», care taie opera literară în două jumătăți: de o parte conținutul brut, iar pe de altă parte o formă suprapusă, pur externă", și propun ca unitatea lor să fie concepută ca o structură, întrucît „structura este o noțiune care include atît conținutul cît și forma, în măsura în care acestea sînt organizate în scopuri estetice" (*Teoria literaturii*, trad. română, București, E.L.U., 1967, p. 188—189).

Tudor Vianu[1] și prof. Liviu Rusu[2] au subliniat această unitate în lumina concepției lor generale despre creația artistică.

O dovadă mai mult în favoarea acestei unități o constituie categoria expresivității în care converg, se întregesc și se potențează reciproc invenția materială și modelarea formală. Expresivitatea este, ca atare, o funcție complexă: ea depinde atît de adîncimea valorilor și semnificațiilor pe care le revelează opera, cît și de relieful și strălucirea modalităților expresive prin care se concretizează revelarea. Capitolul de față vrea să se situeze în planul acestor modalități ale expresivității. O distincție devine aici necesară: aceea dintre mijloacele de expresie — fapte de limbă și procedee stilistice — cristalizate, catalogate, accesibile oricui, și modalitățile expresivității, rezultate din gruparea mijloacelor în anume forme și în direcția anumitor finalități, forme create de fiecare scriitor, proprii artei lui și dătătoare de seamă pentru valoarea operei sale. Obiectul cercetării noastre nefiind analiza prozei lui Asturias din punct de vedere lingvistic și stilistic, nu ne vom opri asupra faptelor de limbă și asupra procedeelor stilistice în sine; le vom întîlni numai ca elemente care alcătuiesc și pun în lumină modalitățile de expresivitate caracteristice lui Asturias.

După părerea unanimă a criticii, coroborată cu mărturisirile și explicațiile autorului, expresivitatea artei narative a lui Asturias se realizează în trei direcții, cunoaște trei modalități: cea poetică, cea populară și cea mitic-ancestrală.

[1] În capitolul intitulat *Formă și conținut* al tratatului său de estetică (*Estetica*, ed. a IV-a, București, E.P.L., 1969), Tudor Vianu afirmă: „Conținutul operei nu apare decît în unitatea lui formală, și aceasta nu se întregește decît folosind conținutul".

[2] Dezvoltînd ideile din *Essai sur la création artistique. Contribution à une esthétique dynamique*, Paris, Alcan, 1935, prof. Liviu Rusu arată că „Forma nu este ceva exterior fondului și care i s-ar putea suprapune, ci este ea însăși rezultatul unei trăiri. Și anume, trăirea care elaborează forma este aceeași care ne dezvăluie și fondul originar". (*Estetica poeziei lirice*, București, E.P.L., 1969, p. 108).

În ce constă *modalitatea poetică* și cum se integrează ea în arta narativă? În repetate rînduri Asturias a stăruit asupra necesității „inter-comunicației" dintre poezie și romanul care se vrea „proză vie[1]". Scriitorul a justificat folosirea opticii și a limbajului poetic în romane prin indicarea a trei binevenite consecințe, căci datorită componentei poetice — susține el — romanul, depășind simpla reflectare a faptelor, poate dobîndi *zbor, semnificație revelatoare, valoare universală.* În concepția lui Asturias, modalitatea poetică e stenică, duce la vitalizarea romanului. „Poezia-limbaj care stă la baza romanelor noastre e un fel de respirație a acestora. Romane cu plămîni poetici, cu plămîni verzi, cu plămîni vegetali." [2] Asturias denunță sentimentalismul ieftin și aerul clorotic, pierderea în eter a unor narațiuni limfatice, lîncede, pe nedrept denumite poetice. El se delimitează net și de „romanul poetic" al unor scriitori ca Jarnés, Morand, Cocteau sau Giraudoux, pe care îl consideră „diafanizat, fără rădăcini în realitate"[3]. Just înțeleasă și folosită, componenta poetică nu numai că asigură elevația romanului, dar sporește și eficiența lui, „priza" asupra realității. Pentru Asturias, modalitatea poetică de expresivitate înseamnă deci potențarea reprezentării artistice atît a realului, cît și a imaginarului.

Dintre comentatori, cunoscutul critic și istoric literar Enrique Anderon Imbert, analizînd romanul *El Señor Presidente*[4], a subliniat deosebita importanță a ceea ce el numește „tonul poetic al romanului". Nu este vorba de o superficială separare între aspectele „frumoase" și cele „urîte" ale existenței, cu reținerea a celor dintîi — din acest punct de vedere Asturias tratează mai degrabă o materie hidoasă, respingătoare, față de care are însă o atitudine

[1] M. A. Asturias, *Romanul latino-american*, București, E.L.U., 1964, p. 50 și urm.

[2] *Ibidem*, p. 102.

[3] *Ibidem*, p. 102.

[4] E. Anderson Imbert, *Análisis de El Señor Presidente*, în „Revista Iberoamericana", ian.—apr. 1969, p. 53—57.

de viguroasă transfigurare, de subliniere a sensurilor valorilor. „Teribilă este realitatea de care s-a folosit Asturias în romanul său, dar mai teribilă este imaginația sa. Și fiindcă imaginația atinge totul, totul rămîne transfigurat în imagini." Criticul argentinian consideră că aceste imagini sînt realizate uneori impresionist (redarea figurată a percepțiilor senzoriale), alteori expresionist (deformarea lor caricaturală sau patetică), și într-un caz și într-altul imaginile strălucind în virtutea unei intense combustiuni interne. În privința concretizării lingvistice a modalității poetice, Anderson Imbert se mulțumește a menționa diferitele niveluri ale unei ascensiuni expresive: sunete anterioare cuvîntului articulat, onomatopeea, *jitanjáforas*[1], regionalisme, neologisme, metafore, surprinzătoare creații lingvistice. Enumerarea nu este nici completă, nici unitară în ceea ce privește *fundamentum divisionis*, ea indică totuși cîteva din mijloacele de care se servește Asturias pentru a realiza modalitatea poetică de expresivitate.

În cele ce urmează vom cerceta această modalitate întîi în romanele realiste și apoi în cele cu dominanta imaginară, examinînd figurația poetică folosită în ele în dubla ei funcție: plasticizantă și revelatoare. [2] Vom vedea că în fiecare plan narativ mijloacele de expresivitate poetică au tendința să se ordoneze în același fel pe care l-am putea numi, din cauza constanței sale, invariant, față de care fiecare operă aduce însă importante variațiuni potrivit

[1] Procedeu poetic de avangardă: reducerea sau amestecul cuvintelor.

[2] Noțiunile și terminologia acestei cercetări sînt asemănătoare acelora propuse de R. Jacobson, *Two aspects of language and two types of afasic disturbances* (în „Fundamentals of language", 1956) și *Linguistics and poetry* (în „Style and language", 1960); St. Ullmann, *Principles of semantics*, 1953; Ch. Booke-Rose, *Grammar of metaphor*, 1958; Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, ed. a IV-a, 1966. În limba română: Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, 1944; Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, 1947; Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Trilogia culturii*, 1969; Toma Pavel, *Notes pour une description structurale de la métaphore poétique*, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", nr. 1, 1962, 185—207.

situației tematice speciale și a atitudinii autorului. Aceste variante alcătuiesc la rîndul lor o serie continuă și progresivă în narațiunile realiste, întreruptă prin „salturi" în narațiunile imaginare.

Înăuntrul categoriei romanelor realiste vom alege, pentru ca analiza noastră comparativă să fie probantă, același motiv: întîlnirea celor doi îndrăgostiți în mijlocul naturii, în afara lumii oamenilor și într-o situație caracterizată prin profilarea unei amenințări, prin primejduirea iubirii lor. Vom cerceta modalitatea poetică, realizată pe această temă, în romanele *El Señor Presidente*, romanul realist cu cea mai puternică cristalizare figurativă, scris aproape în întregime în cheie poetică, în *El Papa Verde*, narațiunea de mijloc a trilogiei bananiere, și în *Los ojos de los enterrados*, romanul cel mai „pozitivizat" din punctul de vedere al mijloacelor de expresie poetice.

În *Domnul Președinte*, motivul menționat este tratat în capitolul al XXXIV-lea, care sugerează, chiar prin titlu (*Luz para ciegos*— Lumină pentru orbi), tema iubirii imposibile. Capitolul e un lanț neîntrerupt, o continuă efervescență de imagini, epitete, metafore, care dovedesc un grad înalt de structurare poetică a materiei narative. Modalitatea poetică de expresivitate se deschide aici în larg evantai, realizîndu-se într-o multiplicitate de procedee, de la repetiția și comparația care dau relief realității, pînă la metafora care deschide perspectiva fantasticului halucinant.

Pe o primă treaptă a expresivității poetice stau mijloacele figurative, care sporesc relevanța unui termen real prin alt termen real. Relația dintre ei nu dezvăluie semnificații dincolo de fapte, nici nu implică emoții; mărește numai *plasticitatea* prezentării. Autorul nu merge în adîncime, se mișcă în suprafață. Iată, de pildă, cum culegerea boabelor de cafea este reliefată printr-un ansamblu figurativ de neașteptată expresivitate, bazat pe o metaforă și două comparații:

> Camila se detuvo a la sombra de un rancho a ver cortar café. Las manos de las cortadoras se dibujaban en el ramaje metálico, con movimientos de animales voraces, subían, bajaban, anudábanse enloquecidas como haciendo cosquillas al árbol, se separaban como desabrochándole la camisa. (*El Señor Presidente*, p. 471)

Termenii metaforei și ai comparațiilor sînt arătați explicit, aparțin aceluiași plan (real) și aceleiași zone (biologice), „decodarea", adică descifrarea figurii (descoperirea calității comune termenului propriu și celui figurat) este ușoară, efectul constă din ușorul colorit umoristic al personificării (arborele cules de boabe = arbore desfăcut de nasturii cămășii).

De cele mai multe ori însă, modalitatea poetică de expresivitate așa cum e folosită în acest capitol, nu tinde la plasticizare, ci la *revelare*, ceea ce e firesc într-un roman cu repetate sondări în zonele psihice abisale și cu o cutremurătoare problematică a răului. Chiar cînd figura poetică leagă doi termeni împrumutați, ambii, realității concrete, romancierul creează între ei un contrast, o tensiune sau un salt neașteptat care fac ca ansamblul să dobîndească forță revelatoare. Cu atît mai mult cînd un termen sau ambii sînt de ordin spiritual, abstract, etic. Atunci se creează mai ușor o atmosferă emotivă specială, alcătuită aici din două elemente: pe de o parte inocența fericirii celor doi îndrăgostiți cu aerul lor dezarmant, de copii pierduți, iar pe de altă parte fragilitatea acestei iubiri imposibile în sistemul teroarei instaurate de Domnul Președinte. Se suprapun astfel două sentimente: sfioasa, dulcea mulțumire a clipei de înfiripare a dragostei și o teamă nelămurită, aprehensiunea morții, care nu vrea sau nu poate să-și spună numele. Exprimînd această atmosferă emotivă într-un sens sau altul, figurația poetică, metaforele și comparațiile folosite adîncesc și situează *sub perspectiva destinului* actele cele mai simple, cum ar fi intrarea în lac, ca să se scalde, a celor doi îndrăgostiți. Bucuria, dar și incertitudinea clipei, nevoia de a primi asigurări, deci și dorința de a avea lîngă ei o prezență care să-i însoțească și să-i ocrotească, duc la următoarea comparație pe cît de scurtă, pe atît de revelatoare: „Apa sărea cu ei ca un animal mulțumit". Accentul trece însă foarte repede asupra fragilității bucuriei, asupra amenin-

țării ascunse. Actele premergătoare culcării sînt redate de Asturias printr-un complex de metafore și comparații care sugerează admirabil — adică discret și emoționant — nu atît plăcerea somnolenței, cît desprinderea, plecarea, curmarea bucuriei de a fi împreună. Termenii figurați pe care îi introduce autorul — floarea tăiată, ancora care cade, fumul care se risipește — sînt tulburătoare semne ale nefericirii viitoare:

> Se acostaron hablando de un aposento a otro. Una puertecita comunicaba las habitaciones. De los ojales con sueño salían los botones produciendo leve ruido de flor cortada, caían los zapatos con estrépito de anclas y se despegaban las medias de la piel, como se despega el humo de las chimeneas. (*El Señor Presidente*, p. 469)

În această situație de tensiune, de solicitări emotive contrare, romancierul folosește încă o posibilitate de adîncire a semnificațiilor: *ieșirea în fantastic*. Aceasta se realizează în diferite direcții, Asturias alegînd ca puncte de plecare mai ales stările „albe", golite de determinări, precum liniștea, somnul, boala. Fantasticul le populează într-un fel care dezvăluie sensul profund al faptelor, integrîndu-le, cu funcție premonitorie, în destinul personajelor. Autorul duce personificarea pînă la plăsmuirea unei ființe supranaturale. Liniștea lacului „dă mîna" cu „cineva", cu „un spirit" care îl înconjoară, șarpe cu strălucirea de culori a fluturilor, Siguamonte, pe care Camila îl simte, nevăzut dar amenințător, în aer. Mai mult decît liniștea, clar-obscurul nopții solicită depășirea realului. Alternanța de lumină și întuneric pricinuită de intrarea și ieșirea lunii în „nișele plutitoare ale norilor" dă loc la o viziune fantastică, extinsă asupra întregului oraș. Centrată pe imaginea pleoapei, figurația poetică sugerează somnul morții, doliul care cuprinde întreaga alcătuire a cetății omenești:

> La calle rodaba como un río de huesos blancos bajo puentes de sombra. Por momento se borraba todo, pátina de reliquia antigua. Por momentos reaparecía realzada en algodón de oro. Un gran párpado negro interrumpió este juego de párpados sueltos. Su pestaña inmensa se fue desprendiendo

> del más alto de los volcanes, se extendió con movimiento de araña de caballo sobre la armadura de la ciudad y se enlutó la sombra. (*El Señor Presidente*, p. 470)

Finalul — „și umbra se îndolie" — dă sensul întregului pasaj: prelungirea, transformarea faptului natural — întunericul nopții — în fenomen moral, în emoție umană — restriștea morții. Cea mai sensibilă la aceste semne și solii ale destinului este Camila. Încă neînsănătoșită pe deplin, ea e asociată, în timpul perioadei de așteptare și absență care e convalescența, cu ideea singurătății și depărtării, cu înstrăinarea de propria-i ființă, pe care le va cunoaște mai tîrziu, care vor fi sfîrșitul ei de viață:

> Hablaba de ella como de persona apoyada en bastón de lejanías, tenía complicidad con las cosas invisibles y si la dejaban sola se perdía en la otra, ausente, con el cabello helado. (*El Señor Presidente*, p. 468)

Remarcabilă este bogăția sensurilor conotative ale metaforelor care se prelungesc și nasc unele din altele ca niște ecouri infinit multiplicate. „Bastonul depărtărilor" evocă drumul lung, oboseala, nevoia de sprijin, șovăiala, nesiguranța de a ajunge. „Complicitatea cu nevăzutul" ne pune în fața a doi termeni abstracți, a căror combinație se deschide de asemenea spre o nesfîrșire de posibilități și ipoteze. „Trecerea în alta, absentă" notează un proces care poate continua sub nenumărate forme. De observat că toată figurația poetică are un puternic caracter dinamic, imaginile nu sînt alcătuite de substantive sau adjective, ci de verbe: vorbea, se sprijinea, avea, se pierdea. Preferința pentru imaginea în mișcare, energetismul metaforic este o caracteristică a lui Asturias, atunci cînd recurge la modalitatea poetică de expresivitate.

Predominarea funcției revelatoare a figurației poetice față de cea plasticizantă, căutarea profunzimii și prioritatea acordată semnificației sînt dovedite și prin faptul că romancierul folosește oximoronul nu în scopul de a crea o imagine intermediară, ca, de pildă, în celebrul vers al lui Corneille: „cette obscure clarté qui

tombait des étoiles", ci cu intenția de a face imposibilă imaginea, de a o anula, creînd în locul ei o tensiune creatoare, o antinomie cu joc de combinații și perspectivă de dezlegare nelimitate. Oscilația între real și ireal, atmosfera creată de presimțirea a ceea ce ar putea să fie, a „lucrurilor invizibile", e realizată de asemenea prin oximoroni revelatori. Astfel, Camila privește *la presencia ausente de los volcanes* (prezența absentă a vulcanilor) și mai ales simte o teamă nelămurită, dar adînc pătrunzătoare, față de *el adormecimiento sin sueño* (adormirea fără vis) a pădurii.

Dincolo de opoziția prinsă în oximoroni nu mai există decît metafora arbitrară, voit uluitoare, pe care Asturias o încearcă uneori și din care întîlnim, în acest pasaj, un exemplu. În pădure, cei doi îndrăgostiți sînt înconjurați, ne spune romancierul, de cîntecul unei păsări, de zbenguiala unui animal cățărător și de „un văl impalpabil de H-uri mute". Metafora se poate descifra, este „rezolvabilă" prin corespondența dintre calitatea de „impalpabil" aparținînd termenului figurat — vălul — și aceea de „mut" caracteristică termenului propriu: liniștea din jurul lacului. Dacă Asturias ar fi urmat modul tradițional de formulare, ar fi spus „vălul impalpabil al tăcerii", conexînd, într-o sinestezie practicată încă de Baudelaire, o senzație tactilă cu una auditivă. Scriitorul a preferat însă o metaforă de factură suprarealistă și, după ce a efectuat transferul de la „impalpabil" la „mut", a săvîrșit al doilea transfer de la „mut" la „nerostit" și a căutat termenul figurat (care să-l cuprindă) nu în domeniul alăturat al lumii fizice, ci în acela depărtat, foarte depărtat de lacuri și păduri, care este gramatica, mai exact fonetica, spunînd *un velo impalpable de haches mudas*. Obiecția posibilă față de această metaforă nu este absurdul legăturii — am văzut că ea există și poate fi „decodată" — ci irevelanța ei, faptul că nu „prinde" aplicată la o natură tropicală și la niște personaje tinere, vitale. Poate că la alt mediu, mai sofisticat, poate la alte personaje, mai filologizate. Să notăm, pentru a termina comentarea modalității poetice din acest pasaj, absența aproape totală a mijloacelor figurative mai „pozitive",

mai legate de real, precum metafora „fixă", „cristalizată", trecută în limbajul curent, și enumerarea sincopată, fără nexuri, poantilistă, atît de îndrăgită de romancier. Nu am găsit decît cîte un singur exemplu din fiecare categorie.

Trecînd la *El Papa Verde*, roman mai puțin profund, psihologic, decît *Domnul Președinte* și mai puțin extins în planul fenomenologiei sociale decît *Los ojos de los enterrados*, roman deci cu poziție de centru, mijlocie, în ansamblul narațiunilor realiste, să observăm că în capitolul al II-lea apare aceeași temă a iubirii abia mărturisite, în aceeași situație de amenințare, dar ea nu se mai realizează sub perspectiva „situației de destin", ci sub aceea de „întîmplare de viață". Tensiunea emotivă este mult mai redusă, spaima morții viitoare nu mai apare în culori sumbre sau în forme fantastice, copleșitoare, și totuși reluarea, ca temă, a condiției paradisiace — Geo și Mayarí se află singuri pe o insulă, unde au bucuria primei mărturisiri de iubire — este inseparabil legată de sugerarea precarității acestei fericiri, de fiorul pierderii ei. Este însă, cum spun, numai un fior și nu o zguduire, o tulburare, o spaimă, o obsesie.

Ca atare, în pasajul respectiv figurația poetică va fi mai restrînsă și mai simplă, iar în cadrul ei vom întîlni un *echilibru între procedeurile plasticizante*, de reliefare a faptelor în aspectele lor concrete, *și cele revelatorii*, care adîncesc semnificațiile și sugerează soarta personajelor sau cel puțin atmosfera emotivă corespunzătoare. Poate chiar că există în tonalitatea generală a pasajului — considerabil mai scurt decît cel din *El Señor Presidente* — o preferință pentru expresivitatea mai simplă, mai acceptabilă, a ceea ce semantica istorică tradițională numește „metafore lingvistice", adică expresii figurative intrate și fixate în uzul comun al limbii ca, de pildă, „capra trăsurii", „cotul rîului", „poalele muntelui", „brațul fluviului" etc. Numărul acestor metafore cristalizate, circulabile independent de particularitățile situației la care se aplică și de intențiile autorului care le folosește, este, în capitolul de față, destul de mare și ele sînt plasate în locuri destul de importante pentru a constitui prima componentă a modalității poetice.

Funcția acestor metafore este pur plasticizantă, după cum se poate vedea din exemplele următoare: „jăraticul serii", „gît de nisip", „spinare împietrită de șopîrlă", „fugă de stele", „părul plutitor al algelor". În același plan al realului și cu aceeași funcție de reliefare vin să se alăture și repetițiile menite să accentueze intensitatea, să marcheze ritmul fenomenelor naturii sau al acțiunilor omului. Insistența vîntului e redată prin tripla repetiție a verbului „a sufla" — *el viento arreciaba, el soplar del viento, el soplar y soplar del viento*; alternanța valurilor prin răsturnarea repetiției: *nace y muere, muere y nace la babeante soledad del mar* (se naște și moare, moare și se naște singurătatea spumoasă a mării). Ca în ultimul exemplu, repetiția se poate asocia cu o metaforă plasticizantă fie adjectivală, ca în expresia „*spumoasa* singurătate" a mării, fie substantivală, ca în prezentarea mai sus-citată (p. 162) a lui Mayarí. Tînăra se îndepărtează de Geo fugind și *riendo, risa de sus dientes, y risa de su pelo en negra carcajada por el viento*. „Hohotul negru al părului în vînt" are o valoare plastică, asigură vizualitatea persoanei și a gestului. Tot în real, făcîndu-l mai sensibil, mai palpabil, rămîne și antiteza în forma preferată de Asturias: două verbe sau adjective, unul negînd pe celălalt, introduse de prepoziția *en*, ca, de exemplu, atunci cînd Geo urmează pe Mayarí înaintînd în mare nesigur, *en su encontrar y no encontrar las piedras bajo los pies desnudos* (întîlnind și neîntîlnind pietrele sub picioarele goale). Nu se putea reda mai concret pipăirea șovăitoare decît printr-o antiteză care în principiu ar fi trebuit să anuleze determinarea concretă.

Fără a realiza tensiunea emotivă din *El Señor Presidente*, Asturias introduce nuanțe afective în scena dintre Geo și Mayarí. Trebuie să o facă pentru a evoca grația tinerei fete și gustul de joacă premergător mărturisirii de iubire, pentru a asocia natura la acest joc, pentru a sugera precaritatea bucuriei celor doi îndrăgostiți. O face prin epitete care de data aceasta nu mai au funcție ornamentală, ci direct emotivă. Cu aceasta pătrundem în a doua grupă de mijloace expresive, cele *revelatorii*. Șăgălnicia față de

natură străbate în calificarea afectuoasă a peștilor drept „proști și botoși" *(peces tontos y bocudos)*; plăcerea de a contempla grația tinerei se exprimă în asemuirea ei cu o *mínima garza morena* (barză micuță, oacheșă), mila pentru destinul care îi așteaptă (în realitate numai ea moare fizic, dar și el își pierde capacitatea de a iubi) se strînge, cu mare putere, atunci cînd protagoniștii se cheamă, în comentariul: sus *pobres* nombres. Marea este însă cea care le amintește, într-o bruscă încruntare a talazurilor, de apropiata cădere și de spargerea fericirii lor, avertisment prins într-o rafală de metafore:

> ...las olas (que) los expulsaban con todos los sonidos de la cólera divina, espadas gigantescas de los ciegos ángeles del mar, de lo que fue un paraíso, fragmento del edén en un espejo. (*El Papa Verde*, p. 25)

Chiar din acest exemplu se poate vedea că totuși în *El Papa Verde* distanța dintre termenii metaforei sau comparației, dintre componentele imaginii se micșorează; transferul metaforic nu mai este uluitor, extravagant, ci logic calculat, acceptabil; ecourile lui, sensurile conotative implicite nu se mai repercutează la infinit; descifrarea pierde greutatea și soluția, îndrăzneala, apropiindu-se de abilitatea combinatorie a rebusului; figurația se modelează după fapte, renunțînd să proiecteze realul în fantastic și să-l transfigureze în viziune sau revelație.

Această schimbare în organizarea și în sensul modalității expresive, acest proces pe care l-am denumit de „pozitivizare" a figurației poetice se împlinește și atinge limita lui extremă în *Los ojos de los enterrados*. Comparația se poate stabili, pentru că și acest roman, cel mai aproape de romanele-fluviu ale realiștilor dintre cele două războaie mondiale, conține o scenă asemănătoare celor comentate mai sus, și anume întîlnirea într-o peșteră subterană, săpată în munte de curentele de apă și de trăsnete, deci întîlnire tot în afara lumii, dintre persecutatul și urmăritul complotist Tabío San și Malena pe care o iubește și de care e iubit. Revine deci situația cunoscută — dragostea care se mărturisește pentru

prima oară, ieșirea din lume, amenințarea —, dar, după această situație, destinul eroilor va fi altul: nu zdrobirea, ci lupta și victoria. Umbra destinului tragic lipsește, atmosfera de fatalitate, aerul de victime izgonite din paradis de asemenea. Emoția îndrăgostiților se reduce la bucuria întîlnirii și la tristețea despărțirii, dar fără angoasa existențială sau presimțirea copleșitoare a morții. De asemenea dragostea lor se împlinește chiar în această întîlnire, așa cum e firesc la două ființe stăpîne pe ele, hotărîte să-și facă propriul paradis și să nu se lase gonite din el. Malena — spunea glumind romancierul — e capabilă să se certe chiar cu arhanghelul Mihail.

Ce aspect și ce funcții asumă, în această situație, modalitatea poetică? Trebuie spus de la început că în *Los ojos de los enterrados* întîlnirea celor doi îndrăgostiți ocupă trei capitole întinse. Ea cuprinde nararea drumului Malenei spre galeriile subpămîntene și prin ele, condusă de Cayetano Duende, pînă la grota unde se află Tabío San, completarea povestirii cu relatările întîmplărilor anterioare pe care și le fac îndrăgostiții, discuții cu caracter politic și ideologic dintre cei doi protagoniști decișî să continue lupta. Perspectiva acestor trei capitole este deci aceea a unui lanț de întîmplări, depănate amănunțit, în ritm încet, pe măsura desfășurării reale, cu urmărirea fiecărui moment, a fiecărui gest, a fiecărui gînd. Scenele anterioare din *El Señor Presidente* și *El Papa Verde* apar esențializate, concentrate, față de versiunea amplă, neabreviată pe care ne-o oferă *Los ojos de los enterrados*.

Ceea ce ne izbește în primul rînd în aceste trei capitole este — comparativ — locul mult mai restrîns, proporțiile reduse acordate elementelor poetice, și în al doilea rînd procesul, definit mai sus, de „pozitivizare" a figurației poetice, însoțit de o deplasare a centrului de gravitate de la procedeele bazate pe similitudine la acelea întemeiate pe contiguitate.

Procedeul stilistic cel mai izbitor este *enumerația* deconexată, fragmentizată, poantilistă, care se grefează direct pe real, exprimîndu-l cu pregnanță, în nodurile lui importante, nu în substanța amorfă, neinteresantă. În cursul drumului Malenei prin peșteri, procedeul acesta de juxtapunere disociativă e folosit de trei ori, în trei momente de trăire intensă date de pătrunderea în lumea subterană, de amestecul halucinant al corpurilor cu umbrele lor și de teama rătăcirii în galerii. Tehnica monologului interior direct sporește relieful pasajelor. Nu putem cita tot textul, care începe cu o figurație bazată încă pe principiul similitudinii și exprimată cu strălucire metaforică:

> Y así iban, sus pies andando y sus sombras bailando al son de llamas ladradoras, que chisporroteaban racimos de dientes de fuego.
> (*Los ojos de los enterrados*, p. 165)

Metaforele continuă cu considerabilă încărcătură emotivă — exprimînd frica prezentă de întuneric, primejdia actuală —, dar lipsite de apăsarea profetică a destinului tragic. Din boltă cade „o ploaie de gene care formează pe pămînt șerpi cu clopoței luminoși", „umbrele zboară peste capetele lor ca păsări cu pene de doliu", cînd tabloul începe să se dezarticuleze în fragmente deconexate. Urmează o enumerare care alege și expune elementele în contiguitatea lor spațială, potrivit — aș îndrăzni să spun — nu unui principiu metonimic, înlocuind cauza cu efectul, ci, potrivit unei confuzii metonimice, amestecînd cauza cu efectul, corpurile cu umbrele lor:

> ... ásí avanzaban contra asombro y marea ... divididos sus cuerpos en pedazos y los pedazos bailando... brazos y piernas aventados al aire... cabezas y manos aventadas al aire... mezclados... confundidos... él con la cabeza de ella... ella con las manos de él ...el cuerpo de él... sin cabeza... con dos cabezas el cuerpo de ella. (*Los ojos de los enterrados*, p. 165)

Să observăm că acest procedeu de fragmentare este folosit de Asturias în scopuri foarte diverse și cu egal de bune rezultate: pentru a esențializa un peisaj, pentru a capta fluiditatea conștiinței sau pentru a reliefa, ca aici, realul. În acest ultim sens operează în aceste trei capitole alt procedeu specific lui Asturias: *repetiția*.

El întovărășește de aproape desfășurarea faptelor, redînd de pildă ritmul pașilor Malenei, mersul care i se pare nesfîrșit. Expresia „sus pies andando" apare mereu, obsesiv, și, dacă o analizăm mai atent, găsim și aici un procedeu metonimic, mai exact aflăm o sinecdocă implicită, căci este evident că în acele momente ființa toată a Malenei se concentrează în mers, că picioarele înseamnă toată persoana ei, *pars pro todo*. Nerăbdarea de a ajunge se exprimă tot printr-o repetiție verbală: *el camino se convertía en el no llegar, y no llegar y no llegar y no llegar nunca*. Am remarcat sensul dinamic al imaginilor reiterative la Asturias și am văzut că romancierul știe să scoată efectele cele mai diverse din acest procedeu. Imaginea reiterativă e folosită în romanele imaginare și chiar în cele realiste pentru a crea o atmosferă incantatorie, de vrajă, de dizolvare a realului. Aici, dimpotrivă, repetiția îi sporește relieful și funcționează de asemenea ca o punte între incitațiile lumii fizice și percepțiile senzoriale corespunzătoare. Acestea din urmă alcătuiesc o altă latură a realității pe care Asturias o exprimă în diferite moduri, complexe, ca de pildă printr-un ansamblu figurativ rezultat din combinarea enumerației și metonimiei: un lanț de imagini corporale în relații de evidentă contiguitate, peste care suprapune senzația de durere cauzată de acțiunea corporală. În reducerea întregii ființe a Malenei la senzația de durere s-ar putea vedea și un fel de sinecdocă, o concentrare a totului într-o parte sau un punct. Juxtapunerea, repetarea unui focar radiant și construcția în comparativ dau pasajului un aer quevedesc:

> Más dolor que hombros, más dolor que pies, más dolor que piernas, más dolor que espaldas, molidos pellejo y trapos, llegó Malena a la Caverna viva. (*Los ojos de los enterrados*, p. 170)

Chiar metafore care, în aparență, se îndepărtează cu dezinvoltură de la real [1], sînt aduse, prin explicații directe, la senzațiile organice care le-au dat naștere și cu aceasta se confirmă încă o

[1] De exemplu, „picioarele de fum" care — simte Malena — se desprind de ea.

dată subordonarea figurației poetice față de real, proprie nu numai pasajului comentat, dar romanului în întregime.

Desigur, în aceste trei capitole ca și în restul narațiunii, modalitatea poetică se desfășoară și în direcția contrară. Există un inevitabil zbor al imaginației, o desprindere de real care, fără să aibă încărcătura emotivă și forța premonitorie din *El Señor Presidente*, se concretizează totuși în epitete, comparații și metafore remarcabil de reușite artistic. Fantezia și surpriza indispensabile modalității poetice de expresivitate sînt prezente într-o serie de epitete care trag expresia spre oximoron sau hipalagă. Astfel, Asturias vorbește de „silencio parpadeante", „escama amodorrada" sau „pasos tartamudeantes". Desigur, putem interpreta aceste expresii și ca metafore coalescente: *silencio parpadeante* este egal cu „clipirea tăcerii", *escama amodorrada* cu „ațipirea solzilor" și *pasos tartamudeantes* cu „bîlbîirea mersului". În expresia *sudor tiritante* putem vedea de asemenea un procedeu de îndepărtare de realitate printr-un epitet incongruent față de substantivul pe care îl determină, în felul oximoronului, dar, la un examen mai adîncit, construcția se dovedește a fi mai complexă și folosirea ei simptomatică. Termenul înlocuit fiind aici, evident, „frica", avem de a face cu o dublă operație: substituirea cauzei prin două efecte și alegerea acestora în așa fel încît pe mecanismul metonimic se grefează un oximoron. Iată deci cum metonimia, angrenată de obicei în amintitul proces de pozitivizare, s-a prefăcut într-un complex figurativ care servește unui scop contrar. Această combinație de structuri și reversibilitate de funcții stilistice este proprie artei lui Asturias și ea se manifestă pregnant celui care mută cercetarea modalității poetice de expresivitate din domeniul romanelor realiste în acela al romanelor imaginare.

În narațiunile cu dominanță imaginară, fie ea onirică, mitică sau fantastică, situația este în general inversă decît în cele realiste, și anume, întrucît depărtarea de realitate este dată de la început, *de plano*, și se înfăptuiește în cea mai mare parte prin formulare directă, figurația poetică are în principal funcția de a aduce irealul

în real, de a concretiza visul, mitul, fantasticul, de a le da credibilitate plastică. Dacă este adevărat că acesta este invariantul modalității poetice din narațiunile imaginare, nu este mai puțin adevărat că există considerabile variante pe care le vom urmări în textul povestirii *El Alhajadito*, al romanelor *Mulata de Tal, Maladrón, Hombres de maíz*,precum și în acela al narațiunilor legendaro-fantastice din *El espejo de Lida Sal.*

În *El Alhajadito* enigma casei în care se află copilul, misterul identității lui, scopul bizar al călătoriei pe mare sînt, în mare parte, exprimate direct, fără ajutorul figurilor de stil. Contrazicerea faptică este afirmată calm, ca ceva de la sine înțeles și efectul onoric este atins.

„Parroco era surd, dar noi îi vorbeam încet și încet, ne auzea mai bine." [1] Imaginile imposibilului sînt propuse și acceptate firesc de toată lumea:

„Dacă întîlniți iar corabia fantomă, o abordați și puneți mîna pe umbra care învăluie pe membrii echipajului, oameni cu picioare verzi, fără cap, cu trăsăturile feței pe piept." [2]

Prima dificultate în interpretarea modalității poetice folosite în *El Alhajadito* constă în stabilirea locului unde se termină descrierea onirică directă și unde începe figurația poetică, întrucît visul însuși operează cu transfigurări de imagini, transferuri de sens etc. Cînd strămoșul lui El Alhajadito, Azacuán, e arătat îndrăgostindu-se de Indiga, călcîndu-i umbra, rămînînd sub picior cu o bucată din ea și făcînd din umbra ruptă un zmeu, „înainte ca acea piele adormită să se deștepte, departe de stăpîna ei și să o ia la fugă ca un șarpe de umbră", ce face autorul: transcrie visul sau efectuează personificări și metafore cu înțeles simbolic?

Dar să admitem că, la un moment dat, chiar dacă, poate, cu puțină întîrziere, ne dăm seama că am trecut din zona descrierii onirice directe în aceea a figurației poetice. Încotro se îndreaptă scriitorul?

[1] *El Alhajadito*, p. 87.
[2] *Ibidem*, p. 98.

Desigur, potrivit invariantului, în primul rînd în direcția plasticizării, pentru a fixa în concret fluiditatea aeriană a visului. De pildă, vasul fantomă apare ca o *cebra gigante a rayas trémulas* (o zebră uriașă cu dungi tremurătoare), peștii sînt *vagabundos barbudos con ojos de plata sucia* (vagabonzi bărboși cu ochi de argint murdar). Cred că în această categorie de figurație materializatoare trebuie așezată și vocea misterioasă care vorbește despre necesitatea visului și a poeziei, în opoziție cu prozaica trezie a oamenilor de azi. Rostul pasajului este de a îmbrăca aceste abstracțiuni cu strălucit strai metaforic:

> ¿Quién soy... ? No sé quién soy... en el cuenco de mis manos recogía la sombra que gotea de los párpados del hombre para acrecer la noche, pero ahora ya no tengo manos y los hombres ya no tienen párpados donde juntar por poquitos la tiniebla y el ensueño. Siempre están despiertos... (*El Alhajadito*, p. 90)

A doua dificultate rezidă în faptul că alături de metaforele plasticizante, care apropie de real, există cele revelatorii, cu implicații emotive și sugestii simbolice, care depărtează de real, iar într-o narațiune onirică determinarea direcției figurației poetice într-un sens sau altul nu este un lucru ușor. De pildă, care este sensul seriei de comparații referitoare la chipul și atitudinea conducătorului corabiei, Párroco? Plasticizarea, materializarea impenetrabilității personajului? S-ar putea argumenta în acest sens, căci la început comparațiile sînt centrate pe termenul de „stîncă", „stei", care evocă mai mult decît concrețe, evocă ponderea, duritatea. Primele două comparații, mai simple, par a se încadra în această interpretare: *Al concluir su prédica, quedó su cara como una roca frente al mar* (Terminîndu-și predica, chipul îi rămase ca o stîncă în fața mării) și *Su cara quedó como una roca. No respondió* (Chipul lui rămase ca o stîncă. Nu răspunse). În continuare însă, se află alte două comparații, care, dezvoltînd aceeași imagine a feței impenetrabile, o fac trezind o nouă emoție, sugerînd noi semnificații, sporind întrebările și misterul. Ele operează așadar

nu atît în direcția plasticizării, cît a revelării: *Su cara quedó como una ciudad de metal frente a una tempestad lejana* (Chipul său rămase ca un oraș de metal în fața unei furtuni îndepărtate). Cred că direcția revelării este confirmată și de faptul că Asturias împletește comparația cu procedeul repetiției, prin care creează de obicei atmosfera de vrajă, efectul encantatoric, emoția misterului. La sfîrșitul seriei comparațiilor examinate, chipul lui Párroco, încă mai ciudat, este proiectat într-o lume încă mai puțin cunoscută, aceea a cetăților stinse și reci, cu un zvon de furtuni îndepărtate. Același efect de îndepărtare îl găsim în substantivarea adjectivului („azulocidad del cielo"), în metafore abstractizante („memoria del mar") sau în tulburătoarea proiecție metaforică a peștelui, transfigurat pînă a face din el simbolul morții, dar un simbol feeric, strălucitor:

> Oh, pez, señor helado de marfil y luna, ojos de cristal, ciego de mármol — gritaba Pablo Figo — fuera del agua ya no verás la mirada ladrante del lucero...¡ Dadme un día sin muertos...! (*El Alhajadito*, p. 92)

Două procedee se cer menționate tot aici, pentru că ele contribuie de asemenea și într-un chip destul de puțin obișnuit la distanțarea onirică de real. Ne referim la litania alcătuită din versuri lungi, repetate obsesiv, pe tema „Îngăduie-ne, Doamne, să murim de moartea noastră" și la cele cinci povestiri grațios-fantastice, cu imagini, ritm și rimă de poezie infantilă, dar în care Asturias integrează procedee specifice modalității sale poetice: voluptatea cuvîntului rostit în toate felurile și asociat în toate formele [1], enumerația deconexată, efectele onomatopeice.

[1] Iată începutul povestirii „păsărești" Clarín Clarinero, în care am marcat prin liniuțe versurile implicite:
Don Claro, Clarinero/y Doña Clara, Clarinera/ familia de Clarineros /parientes de los luceros/ por el orillo de su pluma /húmedo azul en espuma/ el dibujo de su estampa /de ágil acero templado/ sus picos negros muy negros/ y sus ojos de oro tul. (*El Alhajadito*, p. 115)

Dacă ne întrebăm care sînt relațiile dintre procedeele expresive analizate mai sus și formele transfigurării onirice descrise în capitolul „Spațiu și timp", trebuie să spunem că nu există o legătură directă și necesară între un anumit procedeu figurativ și o anumită formă a transfigurării. Același procedeu poate servi forme diverse și, invers, aceeași formă se poate realiza cu ajutorul unui cumul de procedee. Afinități, totuși, există și este neîndoielnic că estomparea contururilor se poate obține mai ușor prin oximoron, hipalagă sau recurență; proliferarea, prin enumerare sau lanț metonimic, construcția onirică, prin ansamblu de metafore și comparații.

Pentru a cerceta modalitatea poetică în narațiunile mitice, vom alege capitolele inițiale din *Hombres de maíz* și din *Maladrón*, acelea în care se înfățișează, din punctul de vedere indian, moartea lui Gaspar Ilóm și înfrîngerea lui Baibilbalán, conducătorul tribului mam, de către conchistadorii spanioli. Spre deosebire de planul oniric, care, așa cum se vede în *El Alhajadito*, trebuie creat prin învăluire în ceață și punere sub semnul întrebării, planul mitic este dat în plină lumină și cu o evidență egală cu aceea a faptelor, dar altfel organizată, pe baza principiilor mentalității magice. Oricum, în cele două romane mitice citate, ceața se va risipi și claritatea, revenită, va reda contururilor precizie, separînd lucruri și ființe — fie numai pentru a le împreuna din nou în metamorfoze specifice, instaurînd o nouă coerență, fie numai pentru a pricinui o nouă uimire. Căci în raport cu imaginile onirice care transfigurează faptele reale, imaginile mitice săvîrșesc ceva mai îndrăzneț: le metamorfozează, le îmbină în chip neașteptat, le contopesc în plăsmuiri surprinzătoare. Ele rămîn totuși luminoase, scînteietoare. Aceasta nu înseamnă că misterul existenței dispare, dimpotrivă, el e potențat de mentalitatea prelogică prin prisma căreia e privit. De aceea, figurația poetică din romanele mitice pune probleme mai grele din punctul de vedere al „decodării" ei. Distanța dintre termenul propriu și figurat se mărește prăpăstios, transferul semantic ia aspectul de salt temerar, uneori mortal, sentimentul

însoțitor este acela al uimirii, nu lipsită de încîntarea pe care o trezește întotdeauna jocul imaginației artistice.

Așa cum se întîmplase și cu transfigurările onirice, metamorfozele mitice sînt înfățișate de cele mai multe ori în mod direct prin descriere sau relatare simplă, nefigurată. Fie că *nahualul* — prefacerea omului în animalul care îl însoțește și protejează din lăuntru — este expus de preotul care nu crede în această metamorfoză, fie că e vorba de vrăji, vindecări și morți magice întîmplate familiei Tecún care crede în ele, modul de prezentare nu diferă esențial de acela al povestirii simple, firești. Lucrurile narate sînt însă extraordinare și tonalitatea narațiunii susținută. Un dansator mitic este atît de ușor încît rămîne cu picioarele în aer [1]; cînd se profilează un pericol pentru membrii tribului, iepurași galbeni apar și colindă pe albastrul adînc al nopții, iar chemarea la luptă împotriva negustorilor care pîrjolesc pădurile se face prin cuvîntul pămîntului transformat în arzătoare flacără solară, care silește pe iepurași să se prefacă în stele [2].

Chiar în prezentarea directă a metamorfozelor mitice mijește personificarea și imaginea metaforică deoarece antropomorfismul este inerent mentalității prelogice și ca atare, înainte de a fi o figură de stil (prosopopeea), el este un mod de a gîndi care, exprimat, duce aproape la același rezultat ca elaborarea literară. De acest fel este imaginea mitică a pămîntului în *Hombres de maíz*: „La tierra cae soñando de las estrellas, pero despierta en las que fueron montañas, hoy cerros pelados de Ilóm", sau imaginea mitică a istoriei lumii împărțită în trei „coborîri ale timpului",

[1] Mi hijo es bailarín — contestó el viejo... Toca la flauta y baila. A veces se queda con los pies en el aire. Vuelve a la tierra porque si se quedara en el aire, se quemaría. No pesa lo que nosotros pesamos. Pesa lo que nosotros pensamos. Es un bailarín. (*Maladrón*, p. 23)

[2] La palabra del suelo hecha llama solar estuvo a punto de quemarles las orejas de tuza a los conejos amarillos en el cielo, a los conejos amarillos en el monte, a los conejos amarillos en el agua... que se pegaron al cielo, convertidos en estrellas y se disiparon en el agua como reflejos con orejas. (*Hombres de maíz*, p. 536)

adică epoci: „înainte ca timpul să coboare din cer în fruct, epoca arborelui, din cer în tril, epoca pasărei, din cer în cuvînt, epoca omului" [1]. Tratînd aceste pasaje ca imagini poetice, observăm două caracteristici care se vor repeta în toată figurația mitică: puternica, izbitoarea plasticizare și dificultatea de descifrare a semnificațiilor. Imaginile sînt, totuși, „rezolvabile" logic. În primul exemplu, se poate descoperi, ca o implicație a construcției imaginative, ideea că pămîntul este un dar al cerului, o binecuvîntare, oamenii putînd să-și dea seama de ea și să o păstreze sau să o piardă; în cel de-al doilea caz se sugerează un progres al lumii spre frumusețe conștientă.

De multe ori, plasticizarea nu este dată implicit în expunerea unei situații sau a unei metamorfoze mitice, ci apare ca rezultatul unei intenții precise a autorului de a spori expresivitatea, de a găsi forme mai concrete, determinări mai elocvente. În acest caz, imaginile sînt de obicei metonimice — se înlocuiește obiectul prin materialul lui, efectul prin cauză, acțiunea prin instrument — și se produc pe baza unei motivații asemănătoare cu aceea a „interdicțiilor de limbaj", caracteristice magiei. Astfel, a omorî este înlocuit cu „a-i răci trupul", ferestraiele sînt „limbi de fier", inima e denumită „cea care nu se oprește niciodată", o acuzație nu e respinsă, ci „măcinată". Tot acestei gîndiri în imagini, prealabile organizării în concepte abstracte, îi aparțin imagini care se resimt încă de magia prin contact, precum cele din pasajul retragerii soldaților spanioli prin ploaie tropicală. „O mînă osoasă, mînecă de armură, scoate cruci din aer și și le lipește pe față. Altă mînă osoasă, mînecă de sutană, scoate cruci din aer și și le lipește pe față." Continuarea pasajului, sfîrșitul lui, ne indică drumul descifrării: *Guerra de religión, no. Guerra de magias* (Război de religii, nu. Război de magii) [2]. Gestul închinării este trimis înapoi spre acela totemic de a lipi pe față semne ocrotitoare. Procedeul este de puternic

[1] *Maladrón*, p. 11.

[2] *Ibidem*, p. 13.

efect plastic și de asemenea perfect concordant cu intenția fundamentală a narațiunii.

În genere, imaginile mitice tind în mod inevitabil spre personificare și își văd sporită forța expresivă prin reiterare, sînt recurente. Mustrarea pămîntului e simțită de Gaspar Ilóm sub forma unui șarpe cu „șase sute de mii de încolăciri de lut, de lună, de păduri, de puhoaie, de munți, de păsări și ecouri", și imaginea aceasta revine de trei ori. Ea ne dezvăluie alt procedeu folosit cu pregnant efect în vederea plasticizării: enumerația substantivală, fără nexuri. Ea corespunde unui real esențializat, concentrat în focare-selectate pe principiul contiguității, dar susceptibil de rezonanțe, integrate și ele în enumerație, pe principiul similitudinii. Asturias realizează astfel un ansamblu figurativ, compus dintr-un lanț cu mecanism metonimic pe care se grefează metafore tot plasticizante și cîteodată vreun epitet revelator. Bătălia dintre indieni și spanioli este „punctată", esențializată, astfel: *Dedos, uñas, dientes, plumerías, cadáveres, aceros, sol granizo, cielo profundo, desierto de sal azul* (degete, unghii, dinți, podoabe de pene, leșuri, săbii, soare revărsat, cer adînc, deșert de sare albastră) [1].

În direcția contrară, figurația poetică tinde spre exprimarea conceptelor abstracte și a semnificațiilor care depășesc realul dat. Această funcție de revelare, exprimată prin termeni abstracți, dă lucrurilor sensibile un fel de elevație și demnitate, clar perceptibile în evocarea peisajului guatemaltec care constituie prologul la *El espejo de Lida Sal:*

> Și aceasta se întîmplă într-o țară cu priveliști adormite. Lumină de farmec și strălucire. Țară verde. Țara arborilor verzi... Memoria tremurărilor de lumină. Alipiri de apă și cer, de cer și pămînt. Alipiri. Prefaceri. Pînă la nesfîrșirea aurită de soare. (*El espejo de Lida Sal*, p. 3)

În continuarea pasajului, pentru a ne indica, parcă, și mai deslușit sensul abstractizant al imaginilor, Asturias desprinde — substantivîndu-le — însușirile materiei care formează peisajul guatemaltec: *la dulzura de la piedra* (moliciunea dulce a pietrei), *la dureza de las obsidianas* (duritatea obsidianei), *la redondez de la poma* (rotunjimea mărului). Scriitorul ajunge astfel la formularea calităților abstracte care fac posibile situațiile și imaginile concrete, stabilind între unele și altele relații de revelare a misterului. Un frumos exemplu îl oferă pasajul din *Maladrón* în care „porozitatea ființelor pentru lumină și întuneric" se explică prin imagini de pătrunzătoare poezie:

> Porosidad de los seres para le luz y la tiniebla. Absorben la luz y la tiniebla como la esponja el agua. No anochece y ya es oscuro el bosque. No amanece y ya es claro el barranco. (*Maladrón*, p. 20)

Același procedeu de explicitare a unui concept de mare iradiere abstractă prin transpunerea lui într-o serie de imagini concrete apare, cu semnificația fundamentală pe care am subliniat-o, la sfîrșitul romanului *Maladrón*, în care Asturias se ridică pînă la conceptul de *la libertad de ser en todas las formas* — libertatea de a fi în toate formele posibile —, concretizată într-o serie de metamorfoze mitice exemplificative, toate combinate la nivelul cel mai înalt de figurație revelatoare atins de arta lui Asturias:

> Voi fi pin, cedru, ochi nemișcat de talc, lumină, vis vestejit... apa dulce a visurilor mele în rîuri... voi fi rîu... totul voi fi, afară de furtună de *palmit*. (*Maladrón*, p. 215)

Trecînd la narațiunile care ating limita extremă a imaginarului, așa cum se întîmplă cu *Mulata de Tal*, să examinăm care sînt relațiile dintre proiecția fantastică și modalitatea poetică de expresivitate. Ca și transfigurarea onirică și metamorfoza mitică, transfigurarea fantastică se înfăptuiește mai cu seamă prin formularea directă a imposibilului și absurdului, prin acceptarea imperturba-

[1] *Maladrón*, p. 10.

bilă a contradicției („pămîntul era și nu era... nu era și era") sau, în același sens, prin suprimarea reperelor reale fundamentale („nu există înlăuntru și în afară... totul e afară și înlăuntru" [1]), prin afirmarea voioasă a extravaganței („melci care spun *turutric*" [2]) sau a imposibilului („sînt fiica mea, mama mea sînt eu" [3]). Uneori, jovialitatea fantastică ajunge pînă la crearea unui fel de silogism delirant: „de sticlă e aerul, de sticlă e visul, (deci) visul sticlei e aerul" [4].

Invariantul figurației poetice subiacent narațiunilor imaginare este prezent în *Mulata de Tal* nu numai prin formularea directă a planului fantastic, ci și prin al doilea element al său: epitetele, comparațiile sau metaforele *plasticizante*, a căror funcție este de a materializa proiecția fantastică, de a-i da credibilitate concretă. Un exemplu interesant ni-l oferă adjectivația cu ajutorul căreia Asturias conferă vizualitate luminii. Nu este o incongruență de a vorbi de vizualitatea luminii: transparentă, ea este cea care dă lucrurilor forme și culori pe care ea însăși nu le are. Scriitorul ne ace însă să vedem și să simțim lumina ca pe orice lucru, o „reifică" prin epitete simple sau prin epitete care se dezvoltă inevitabil în comparații și metafore plasticizante. El deosebește *feluri* de lumini: lumina *umedă* a viermilor, lumina *uscată* a cicatricelor de vărsat, lumina *schimbătoare* „între verzuie și galbenă, albăstruie și roșietică, ca și cum o stea îl lumina pe dinăuntru, clipind și clipind, își schimba culoarea strălucirii" [5], sau, în sfîrșit, lumina *dulce*, care face ca oamenii să pară pudrați cu zahăr. Poate încă mai remarcabilă este sporirea vizualității acțiunilor prin folosirea unor verbe cu superioară putere plastică. Astfel, catîrca nărăvașă — simbolul poftelor carnale — de care e dus și scuturat preotul, se învîrtește furioasă pe loc, ceea ce scriitorul exprimă spunînd că

[1] *Mulata de Tal*, p. 266.
[2] *Ibidem*, p. 271.
[3] *Ibidem*, p. 274.
[4] *Ibidem*, p. 271.
[5] *Ibidem*, p. 251.

„își *deșurubează* arțagul" [1]. Acțiuni ca rîsul sau gîndirea sînt puternic materializate cu ajutorul unor metafore surprinzătoare: „își scoase cîteva așchiuțe de rîs dintre incisivi" [2] sau „ar fi vrut ca gîndirea-i să aibă limbă pentru a și-o mușca". În sfîrșit, plasticizarea mai este obținută de autor și prin procedeul lui favorit, construcția de ansambluri figurative în care intră, cu vigoare verbală, comparațiile, cu strălucire adjectivală sau substantivală, epitetele și metaforele. Despre un craniu se spune că avea „bine înfipți dinții mușcînd neantul" *(bien apretados los dientes mordiendo el vacío)*. Aici funcția metaforei este mai complexă, ea corporalizează, desigur, dar plasticizarea e întovărășită de sugerarea unor profunde sensuri care se prelungesc, în imaginația, să spunem intelectuală, a cititorului: furia neputincioasă a ființei în fața neantului, mușcarea îndîrjită, dar zadarnică, a golului creat de moarte. De asemenea, cînd în urma cutremurului, scriitorul are impresia că „ruina făcea adînc orașul", „adînc" este și un adjectiv plastic — privirea străbate mai departe peste dărîmături —, dar și abstractizant — orașul își revelează calitățile ascunse, printre ele vulnerabilitatea, caducitatea. Aceeași tulburătoare dualitate o găsim și în alte două remarcabile construcții figurative care au ca obiect tot moartea. În cea dintîi predomină imaginea plastică:

> ... estar muerto es como cuando empieza a llover y a llover y uno se acuesta a ver llover y llover los días y las noches. (*Mulata de Tal*, p. 278)

dar surprinde și un element afectiv adiacent: un fel de mansuetudine a morții, asimilată cu ascultarea cu ochii închiși a unei ploi monotone, nesfîrșite. Imaginea se integrează pe linia unei modalități mai largi, tradiționale, de tratare a morții ca toropire și somn. Expresivitatea celei de-a doua imagini a morții se datorește însă în întregime originalității autorului, reflectînd de altfel o

[1] *Mulata de Tal*, p. 268.
[2] *Ibidem*, p. 266.

idee care îl urmărește și pe care a înfățișat-o, tot în veșmînt metaforic, și în alte romane. În *Mulata de Tal*, pașii celor morți umplu lumea: „dacă toți morții ar începe să meargă... pămîntul e plin de pași" [1]. În *El Señor Presidente*, greutatea nesimțită a celor ce ne-au precedat ține cumpăna pămîntului. Putem vedea în aceste complexe de imagini o formă de trecere spre figurația revelatoare.

Asturias uzează destul de frecvent de o adjectivație extravagantă menită nu să plasticizeze, ci să califice situația emotivă, jocul înțelesurilor în ea implicite. În scena delirului final, sacristanul este prins într-un vîrtej de gînduri și senzații, prilejuite de frică, dintre care cele notate sugerează divagația și durerea: „urină de nebun" și „sudoare de lehuză". În continuarea mișcării de indepărtare de real, pentru a revela latura misterioasă a lucrurilor, apare metafora personalizatoare: în cursul cutremurului, pămîntul și apa se însuflețesc, așa încît „pămîntul se dă în hamac", iar apa, clătinîndu-se, „se scălda pe ea însăși" [2]. Pentru a reda conceptele abstracte, scriitorul recurge sau la substantivizarea adjectivului [astfel, de pildă, în loc de *agua estancada* (apă zăgăzuită) spune *estancamiento de agua* (zăgăzuire de apă), creînd o stare poetică cu amplă rezonanță], sau în anumite metafore înlocuiește termenul concret, propriu (lucirea stelelor), cu acel figurat, bogat în sugestii (bunătatea). Peisajul scăldat de lumină stelară fiind acela al unei devastări planetare, efectul de contrast al substituirii devine surprinzător de pregnant: *los astros lucían su bondad sobre las ruinas*. În situație și direcție asemănătoare e uzat și oximoronul *tiniebla blanca* (întuneric alb) pentru lumina lunii.

Summum de expresivitate poetică e atins de Asturias în cele trei povestiri mitico-fantastice intitulate *Quincajú*, *Leyenda de las tablillas que cantan* și *Leyenda de la máscara de cristal*, atît de importante,

[1] *Mulata de Tal*, p. 277.
[2] *Ibidem*, p. 266.

prin înțelesurile lor simbolice, pentru definirea antropologiei romancierului. Este ceea ce s-a arătat în capitolul despre „Condiția umană". Aici interesează să constatăm că această maximă expresivitate poetică se caracterizează prin efervescența imaginației, prin cutezanța sigură de sine a figurației poetice, precum și prin prezența continuă a unui suport emotiv, mai înainte folosit sporadic — sentimentul misterului —, necesar pentru a susține mirificul salt efectuat cu fiecare metaforă. Căci toate cele trei modalități de expresivitate analizate mai sus — formularea directă, figurația plasticizantă și cea revelatorie — sînt acum incendiate de o splendoare ciudată, uluitoare, în stare de permanentă fulgurație, crescută din emoția „tainicii minuni" care este lumea. Spre deosebire deci de capricioasa ingravitație, de suprimarea nexurilor din *Mulata de Tal*, această splendoare își conexează componentele figurative pe baza unui substrat, iar spre deosebire de conexarea magică, de natură logică (desigur, o logică sui generis diferită de aceea a noastră) din *Maladrón* și *Hombres de maíz*, suportul este dat de emoția cu adînci ecouri și multiple nuanțe, prilejuită de faptul misterului. În planul formulării directe, pasajul referitor la ceea ce am denumit „depășirea morții prin creație artistică" (cuvintele și cîntul care fac ca oasele celor „plecați" să nu se umple de tăcere, ci de muzică) sugerează emoția așteptării unei plenitudini finale. În cadrul figurației plasticizante, metafore ca *templos de tiniebla y agua* (temple de întuneric și apă), *miel de rubíes* (miere de rubine—sîngele) sau *relojería del rocío* (ceasornicăria picăturilor de rouă) vin din vraja misterului, în timp ce alte imagini metaforice, ca *noche de puercoespines* (noapte de porci mistreți), se datoresc fiorului de teamă prilejuit de el. În sfîrșit, figurația revelatoare exprimă și mai pregnant substratul emotiv, care după Carlos Bousoño deosebește modalitatea metaforică modernă de cea clasică. [1] O puternică undă emotivă străbate și metafore ca *„palomas de la ausencia"* sau *„Señor del Espejo que cambia,"* a căror descifrare e

[1] Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, ed. IV, 1966, p. 105 și urm.

aproape imposibilă și de altfel poate nici nu este necesară, deoarece scopul lor nu este atît de mult să dezvăluie identități noționale între doi termeni diferiți, ci să trezească fiorul misterului, să irizeze un halou afectiv în jurul imaginii sau noțiunii. În exemplele citate, rostul metaforelor este de a înconjura cu aura emotivă a tainei minunate starea de „absență" sau de „reflectare".

Sintetizînd observațiile de pînă acum asupra modalității poetice de expresivitate, putem conchide că structura ei este asemănătoare în narațiunile realiste și în cele imaginare, fără a fi însă identică. O simetrică inversare de funcțiuni se produce cînd trecem din planul real în cel imaginar, întrucît în romanele realiste figurației plasticizante îi revine rolul de a reliefa realul, deci de a confirma planul dat inițial, în timp ce figurația revelatorie se însărcinează a întregi faptele cu semnificația lor profundă. Funcția ei este de complementare a planului dat. În narațiunile imaginare situația e inversă: figurația revelatorie confirmă ipoteza onirică, mitică sau fantastică, iar figurația plasticizantă are un caracter de complementaritate, de coborîre a irealului în real.

În al doilea rînd, înlăuntrul fiecărei categorii, schema aceasta este nuanțată prin efectul unui proces de gradație cantitativă în narațiunile realiste, de schimbare calitativă în cele imaginare. De la „Domnul Președinte" la „Ochii îngropaților" se face simțită o „pozitivizare" a figurației poetice, adică o deplasare a importanței de la procedeele bazate pe similitudine la acelea care se întemeiază pe continguitate, deplasare însoțită de renunțarea progresivă la sarcina emotivă și de o reducere a prelungirii în trans-real. Schimbarea calitativă care nuanțează structura modalității poetice din narațiunile imaginare constă din trecerea de la ceață onirică și ambiguitate la lumină și precizie mitică și de la aceasta la efervescența mirifică, la saltul metaforic cu puternic substrat emotiv, propriu figurației din narațiunile fantastice.

În alegerea mijloacelor poetice corespunzătoare acestor funcțiuni, Asturias vădește o marcată preferință pentru figurile „active" ca metafore și comparații verbale, repetiții, enumerare deconexată.

Alături de energetism, tendința de a grupa tropii în ansambluri figurative caracterizează modalitatea poetică de expresivitate folosită de scriitor atît în narațiunile realiste, cît și în cele cu dominantă imaginară. Am văzut că aceste ansambluri, create cu mare libertate, se dovedesc a fi polivalente și labile. Repetiția, pe care se altoiesc atît de ușor metafore sau metonimii, poate servi la fel de bine pentru apropierea de real prin fixarea și reliefarea unui moment sau aspect faptic, concret, ca și pentru depășirea realului, prin crearea unei atmosfere de incantație, de vrajă, în care se șterg contururile și se pierde ponderea lucrurilor. În aceste condiții, trecerea figurilor din categoria celor plasticizante în categoria celor revelatorii se face ușor și frecvent.

Exemplele de expresivitate poetică și comentariul lor au scos în evidență pe de o parte zborul uluitor al imaginației autorului, clocotul ei permanent, iar pe de alta eficiența figurației poetice, adecvarea mijloacelor expresive la obiectul și finalitățile narațiunii. Două calități a căror întîlnire e semnul și dovada marilor creatori.

A doua direcție fundamentală de desfășurare a expresivității artei narative a lui Asturias, cea *populară*, este, ca și modalitatea poetică, expresia unei profunde înclinații temperamentale, definitorii pentru tipul de creator pe care îl realizează romancierul, dar totodată este și consecința unor poziții teoretice generale referitoare la natura și scopul genului romanesc. În repetate rînduri și în cuvinte arzătoare, Asturias și-a arătat convingerea că romanul nu este sau cel puțin nu ar trebui să fie un divertisment frivol și nici un exercițiu gratuit de abilitate artistică. Pentru Asturias romanul constituie o formă — deosebit de cuprinzătoare, de complexă și de eficientă — a încrederii în om și a hotărîrii de a-l apropia, pe cît permite condiția lui umană, de plenitudine. E deci un act de fervoare și chiar de luptă, dacă dăm acestui cuvînt sensul înalt de militanță pentru umanizarea lumii, pentru înfăptuirea unor rînduiri și a unor stări în care să poată intra libertatea și pîinea, dreptatea și școala, respectul omului și al visurilor lui de mai bine. Această *dignitas hominis* e privită și

înfățișată de romancier sub perspectivă populară, *desde el pueblo*. „Sîntem oameni ai poporului care scriu despre lucrurile poporului." [1] Aderarea la această perspectivă populară, adeverită în contact cu realitățile vieții, se transformă într-o adevărată exigență morală. „Operele noastre nu se sfîrșesc în pesimism nici în defetism. Dimpotrivă, tema contactului direct cu realitățile noastre ne îngăduie să ne păstrăm încrederea și credința în popor." [2] În lumina acestor scopuri esențiale romanului, „nu numai materialul social este revelator în mod nemijlocit, ci și limbajul în măsura în care revine — fără să-l tulbure — la izvorul lui esențial, la cea mai autentică și mai diversificată expresie populară a lui" [3]. Modalitatea populară îngăduie deci necesara revenire la sursa primordială de expresivitate și asigură totodată continua înnoire a limbajului, neîncetata sporire a varietății și eficienței lui. „Irumperea limbii populare în literatură o dată cu *El Periquillo Sarniento*, publicat în Mexic, a dat naștere romanului nostru, care, de atunci, a rămas credincios originii sale, vorbind — cînd este autentic — așa cum vorbește poporul, așa cum vorbesc popoarele noastre, care își îmbogățesc neîncetat graiul cu alte și alte forme lexicale." [4] Asturias mai relevă și faptul că limbajul popular, folosit cu autenticitate și integrat intenției artistice a operei, este și un mod de caracterizare a mentalității și comportamentului popular.

În cele ce urmează nu ne vom ocupa din punct de vedere lingvistic de vorbirea populară folosită în narațiunile lui Asturias, ci de direcțiile și modalitățile de expresivitate obținute de autor ca urmare a acestei folosiri. Desigur, se vor face referiri la faptele de limbă tipice, dar numai ca simple exemple sau argumente.

[1] M. A. Asturias, *Romanul latino-american*, București, E.L.U., 1964, p. 33.

[2] *Ibidem*, p. 32.

[3] *Ibidem*, p. 76

[4] *Ibidem*, p. 77.

Este evident că vorbirea populară, pe care Asturias o cunoaște în adîncime și o utilizează cu toată bogăția mijloacelor ei expresive, sporește autenticitatea și puterea de caracterizare în primul rînd ale dialogurilor — sector deosebit de important al operei lui Asturias, date fiind numărul covîrșitor de mare al personajelor din popor și modul direct, caracterul de confruntare al relațiilor stabilite între ele. Dacă virtuțile generale ale limbajului popular — vigoarea, prospețimea, plasticitatea — se impun în fiecare dialog, nu e mai puțin adevărat că scriitorul a știut să le folosească în așa fel încît de fiecare dată, cu fiecare nou dialog și cu fiecare nouă replică, tonalitatea și efectul artistic sînt diferite.

În *El Señor Presidente* vorbirea impetuoasei crîșmărițe Masacuata este un tezaur de expresivitate populară. Certînd pe polițistul care-i face curte, dar și gustă, pe furiș, din sticle, Masacuata vădește, printr-o cascadă de construcții emfatice, de augmentative cu funcție peiorativă, de reproduceri de zicale satirice și, desigur, prin vorbirea cu „vos" și prin alterarea formei verbale pentru persoana a doua singular, energia cu neputință de înlocuit a limbajului popular:

> — ¡Vos sí que dialtiro sos listo — la Masacuata estaba hecha una chichicua — desconsiderado que solo servís para derramarle a uno las bilis! ¡Bien dicen que con vos el que parpadea pierde! ¡Mucho que decís que me querés! ... se ve... se ve...¡ apenas di media vuelta te sembraste la garrafa! ¡Para vos que no me cuesta... que lo salgo a fiar... que me lo regalan.!.. ladronote... ¡salí de aquí o te saco a pescozadas!
> (*El Señor Presidente*, p. 282)

Dialogul dintre Genaro, doritor să intre în poliția secretă, și Lucio Vásquez, intrat pînă peste cap, se apropie foarte mult de argou și capătă un aspect amenințător. Într-adevăr, precede cu puțin omorîrea lui Pelele:

> — Vos lo que querés es hacerme güegüecho, pero todavía no ha nacido, viejito, no soy tan soronco: lo que la policía espera en el Portal es el regreso de los que torcieron el pescuezo al Coronel...
> — ¡Jolón, no! ¡Qué negro por la gran zaraída! (*Ibidem*, p. 239)

Trăsăturile argotice sînt prezente: folosirea cuvintelor obișnuite în sens „secret", cunoscut numai de „inițiații" în mediul respectiv, termeni noi creați, diminutivul ironic, expresii perifrastice pentru „a ucide".

În *Viento fuerte*, întîlnirea hazlie dintre Lucero și Roselia urmată de o neașteptată căsătorie cu forța prilejuiește o vorbire populară sprințară și ironică; în convorbirea dintre Malena și indianul Cayetano Duende, relatată în *Los ojos de los enterrados*, limbajul popular își arată capacitatea aforistică, sentențioasă, dialogul fiind colorat de gravitatea înțeleaptă a indianului, pentru ca în *El espejo de Lida Sal* tînăra mulatră îndrăgostită să aibă, în destăinuirile pe care le face orbului, grație și naivitate încîntătoare.

Un farmec special conferă vorbirii populare hispano-americane în general și celei guatemaltece în particular arhaismele, care, în situația actuală a limbii spaniole constituie incorectitudini („vido" în loc de „vio" — văzu), exuberanța incredibilă a diminutivelor care nu se formează numai de la substantive și adjective, dar și de la pronume (*mismito* — el însuși), de la adverbe (*ahorita* — acușica) și de la gerunziul verbelor (*andandito* — mergînd). Se adaugă, cu același efect, libertatea superlativului absolut pentru care se recurge la adjective în loc de adverb (*meros buenos*, *puro tonto* — foarte buni, curat proști) și savuroase inversiuni în topică.

Este interesant de remarcat că Asturias face din particularitățile vorbirii populare materie narativă; personajele sînt conștiente de modul de exprimare al lor sau al celorlalți, iar diferența dintre vorbirea cultă și cea populară apare de mai multe ori ca un moment important al povestirii. Despre prietenul lui Vásquez, molîul Genaro, Masacuata spune că este *guacal de horchata*. Miguel Cara de Angel nu înțelege expresia și întreabă ce înseamnă. *Eso es que parece muerto* (fiindcă pare mort) — răspunde Masacuata — *que es descoli... ya no sé ni hablar... des-colo-rido, vaya* (e deloco... na, că nu mai știu nici să vorbesc... de-co-lo-rat). Alteori, efectul nu mai este pitoresc și umoristic, ci sumbru, deprimant. Buna și cinstita Fedina care e torturată și care își vede copilul murind în

temniță este disprețuită la interogator din cauza lexicului său popular (spune despre o scrisoare că „am ridicat-o de pe jos"; „la *pepené* del suelo" în loc de „la recogí" sau „la levanté"). În *El Alhajadito*, bătrînul întreabă pe copii: *¿Tú no querías bolita?* (tu nu voiai biluță?). El Alhajadito este surprins de acest „tu" pe care nu-l folosește nimeni, și care îi sporește sentimentul de ciudățenie: *el „tú", veinte leguas a la redonda no había quién hablara de "tú"* (Acel „tu", douăzeci de leghe în jur nu se afla nimeni care să vorbească cu „tu") [1].

Chiar forma inferioară a limbajului popular, care este deformarea indiană a limbii spaniole, posedă expresivitatea ei: romancierul o folosește cu măiestrie pentru a caracteriza situația mizeră a populației indiene, nedreptățile pe care le suferă, incultura în care e menținută. Este cazul „hoțului cinstit" care povestește generalului Canales nefericirile sale într-un limbaj alterat, înlocuind vocala „o" prin „e", vocala „e" prin „i" (uneori), consoana „f" în poziție inițială prin „j", omițînd prepoziții și săvîrșind ciudate mutații topice. Indianul își începe astfel povestirea:

> Vas a ver, tatita, que robo sin ser ladron, de oficie, pues antos yo, aquí come me ves, ere dueñe de un terrenite...

Relatarea maltratării suferite de indian la poliție smulge totuși generalului un zîmbet datorit modului pe de o parte naiv, pe de alta defectuos de exprimare:

> ...me dio un golpe en el cabece que mere por poque me muere. (*El Señor Presidente*, p. 409)

Mai profundă este alterarea limbii spaniole la mulatra Tobia și la fratele ei Juambo: coruperea formelor gramaticale, omisiunea egăturilor, fragmentarea formulării. Dacă pe de o parte alterarea și simplismul exprimă regresul spiritual al acestor doi năpăstuiți,

[1] *El Alhajadito*, p. 18.

pe de altă parte tocmai prin aceasta autorul reușește să obțină efecte patetice — zbuciumul lui Juambo obsedat să împace duhul tatălui său — și chiar poetice — șoaptele Tobiei în scena de dragoste, șoapte din care se desprinde confesiunea mișcătoare a unui destin greșit:

> — Tobías... tengo nombre de hombre. Padre decir que yo persona ser hombre. Persona hombre con cuerpo de mujer. (*El Papa Verde*, p. 175

Denivelarea lingvistică dintre spaniola peninsulară și vorbirea populară hispano-americană servește în *Los ojos de los enterrados* pentru a reliefa un conflict de mentalități și interese: don Sixto Pascual y Estribo susține noblețea din trecut și compania bananieră din prezent, în timp ce personajele băștinașe, Nepomuceno Rojas și crîșmărița Marcos Concusino, persiflează pretențiile heraldice și abdicările financiare ale spaniolului într-un limbaj colorat, saturat de aluzii, de subînțelesuri ironice, de jocuri de cuvinte foarte puțin reverențioase. Exasperat, don Sixto îi invită să mai stîlcească și engleza, nu numai spaniola:

> Vosotros no tenéis un idioma proprio. habláis el nuestro, un idioma que os hemos prestado (...) mal habláis el castellano, que más de que habléis mal el inglés. (*Los ojos de los enterrados*, p. 34)

Modalitatea populară de expresivitate nu se mărginește la dialog. Autorul o asumă și în ceea ce am numit monolog interior indirect, cînd se identifică cu personajele, vorbind în numele lor, și chiar în relatarea obiectivă, cînd vorbește în numele său propriu, ca narator. De data aceasta, Asturias nu mai păstrează decît elemente, bine selecționate, de limbaj popular, precum diminutive atît de caracteristice atitudinii vorbitorului hispano-american sau expresii familiare, încărcate de emoție, care dau tonalitatea populară, dar nu reproduc, ca în dialoguri, limbajul popular în

integritatea lui. În monologul interior indirect — ca să alegem un exemplu ne putem referi la divagarea dinaintea somnului a lui Nepomuceno Rojas [1] — nu este greu să identificăm cuvintele care aparțin acestuia și să le despărțim de formulările autorului. Ele au culoarea limbajului popular și vădesc situația emotivă a personajului: *fuercecita, maldita gana, tan rechula, agüita, ¡ay!, ¡Dios, como chucho!* și altele.

Mai puțin observabilă și totuși mult mai importantă este folosirea modalității populare — aș spune a *perspectivei* populare — în narațiunea propriu-zisă. Două pasaje care alcătuiesc și două mari reușite artistice ilustrează această *iradiere* a modalității populare de expresivitate: începutul romanului *Viento fuerte* și primul capitol din *Mulata de Tal*. În primul caz, romancierul înfățișează pe rînd truda istovitoare, abrutizantă, a muncii pe șantier, neomenia întreprinderii, și apoi aventura lui Adelaido Lucero care pornește la plimbare, așa, într-o doară, și se pomenește căsătorit. În descrierea acestor situații nu se folosește limbajul popular, și totuși perspectiva psihologică a autorului este cea populară, dar acest lucru se observă, lingvistic, numai în trei „ieșiri" populare, revelatorii însă pentru „cheia" întregii relatări. Făcînd tabloul oamenilor încleștați în efort, zdrențăroși și beți de oboseală, romancierul termină cu o exclamație: — *¡ay, Dios!* (Vai, Doamne!) — luată din vorbirea populară a nefericiților. Nepăsarea infirmierilor față de răniți și bolnavi este redată de asemenea printr-o energică formulare populară, incorectă față de stilul obișnuit al autorului și tocmai prin aceasta mai convingătoare: ... *habían visto a tanto enfermo*, **que qué** *se iban a andar fijando en uno de ellos.* În sfîrșit, disponibilitatea lui Adelaido Lucero, mersul fără țintă sînt exprimate admirabil prin popularul „pues", vizibil adăugat din perspectiva populară a personajului: *Hizo las compritas que le precisaban, las echó en las argenas, se detuvo a envolver un cigarro, lo prendió, y se fue, pues.* Acest „pues" care nu înseamnă nimic

[1] *Los ojos de los enterrados*, p. 38—44.

precis poate totuși — sau tocmai de aceea — cuprinde orice, deci și căsătoria fără voie care se apropie.

Mulata de Tal se deschide cu o scenă picarescă, în care Celestino Yumí, la instigația demonului Tazol, se plimbă prin iarmaroc și intră în biserică cu o ținută vestimentară voit deșucheată. Perspectiva populară este evidentă, autorul se face ecoul indignării populare, abundentă, prolixă, pitorească și... ascuns indulgentă, printr-o serie delicioasă de imprecații în ton, firește, exclamativ: *ardiloso, lépero, chochino, relamido, reliso, remañoso, resinvergüenza, hijuesesentamil.* [1] Nu putem decît admira, stupefiați, bogăția limbajului popular în materie de invectivare virtuoasă. Dar chiar așa de virtuoasă? Pasajul următor adaugă altă calitate populară, umorul, care se insinuează, sub indignare, un fel de complicitate, surîzătoare, exprimată prin diminutivele gerunziului și conținutul metaforei: pantalonii lui Celestino ar fi trebuit să fie încheiați cu nasturi făcuți din „oase de om mort de rîs":

> Gentío, y entre el gentío este zutano con su desmán de bragueta que abriendito se le cerraba y cerrandito se le entreabría, como hecha con botones de hueso de muerto de risa y ojales de ábrete, ciérrate sésamo... ¡ojalá te abras, ojalá te cierres! (*Mulata de Tal*, p. 7)

Pasajele citate, la care s-ar putea adăuga altele, reprezintă forma cea mai subtilă și artistic cea mai reușită, de folosire a modalității populare de expresivitate.

În privința celei de-a treia direcții în care se realizează modalitatea de expresivitate, aceea dată de *influența fondului indian ancestral*, desigur că, necunoscînd limba vechilor texte și nici a băștinașilor de azi, nu putem decît să prezentăm părerile autorului și ale comentatorilor asupra acestui punct, adăugînd propriile noastre impresii.

Asturias care a făcut studii de specialitate asupra literaturii precolumbiene — amintim frecventarea cursurilor la Sorbona ale

[1] Aproximativ: pișicher, parșiv, porc, neobrăzat, pehlivan, viclean, nerușinat, fiu al șaptezeci de mii de...

profesorului Raynaud și traducerea epopeii *Popol-Vuh* — susține că textele indigene care au ajuns pînă la noi cuprind elemente de narațiune fictivă, ba mai mult: creează o realitate de superioară expresivitate, cu puternice elemente imaginare, exprimată într-un limbaj a cărui trăsătură esențială este: paralelismul lexical, „folosirea paralelă a diferitelor cuvinte pentru a desemna același obiect, a reda aceeași idee, a exprima același sentiment" [1]. Romancierul explică, mai departe, că paralelismul acesta care nouă ni se pare o repetiție permitea, probabil, un joc de nuanțe, o gradație poetică și o progresie în starea de vrajă, necesare mentalității magice. În același timp, aceeași mentalitate magică cerea, pentru a izbîndi în acțiunea asupra naturii și asupra celorlalți oameni, să se cunoască și să se rostească cuvîntul exact al lucrurilor, numele adevărat al ființelor, cel care le dezvăluia și le supunea puterii vorbitorului. Cuvîntul scotea și trimitea realul în neant, avea virtuți demiurgice manifestate lingvistic în tendința spre proliferare lexicală.

Cum și cît a influențat acest fond ancestral modalitățile expresive ale lui Asturias? Vorbind la plural, căci această influență este colectivă, ținînd de inconștient, romancierul insistă asupra „izului ancestral", care străbate proza narativă hispanoamericană. În *Hombres de maíz*, Asturias prezintă și o situație — Hilario scrie o poezie despre iubirea unei fictive Miguelita și descoperă apoi că eroina sa avusese o existență reală pe vremea bunicilor — în marginea căreia teoretizează asupra memoriei inconștiente moștenite de la străbuni. [2] A crea înseamnă a-ți aminti experien-

[1] M. A. Asturias, *Romanul latino-american*, București, E.L.U., 1964, p. 7.

[2] Uno cree inventar muchas veces lo que otros han olvidado. Cuando uno cuenta lo que ya no se cuenta, dice uno, yo lo inventé, es mío, esto es mío. Pero lo que uno efectivamente está haciendo es recordar, vos recordaste, en tu borrachera, lo que la memoria de tus antepasados dejó en tu sangre, porque tomá en cuenta que formás parte no de Hilario Socayón, solamente, sino de todos los Socayón que ha habido... (*Hombres de maíz*, p. 791)

țele ancestrale. Purtăm în noi ceea ce au simțit și gîndit lungul șir al celor care ne-au precedat; în realitate avem un șir nesfîrșit de nume și de chipuri, așa cum se întîmplă cu Celestino Yumí, purtător de nenumărate nume de morți care trăiesc în el și prin el. Sau, mai exact, adaugă protagonistul din *Mulata de Tal*, „ei mă poartă pe mine și mă restituie vremii dinainte de marele foc, mă redau timpurilor fericite" [1].

Asupra puterii creatoare a cuvîntului în sensul credințelor magice ale vechilor mayași, Asturias revine mereu în cursul narațiunilor sale, sub diferite aspecte. Cuvîntul este un mijloc de a stăpîni lumea prin cunoaștere, e autoritate gnoseologică. El Alhajadito dă nume, cu grijă, pe rînd, fiecărui obiect: „Auzindu-se vorbind, se simți mai sigur. Să numească stîlpul, stîlp, cărămida, cărămidă, peretele, perete, aceasta îi da o superioritate, o majestate. Un efort de a vorbi singur, de a conversa cu materiile surde, mute, insensibile. Dar cîtă autoritate are cuvîntul" [2]. Cuvîntul e și reazim ontologic. Quincajú susține prin cuvînt orînduirea lumii, cu zei, ființe și lucruri, și le așază fie în lumină, fie în umbră și mister. [3] Cuvîntul poate convoca miracolul, căci *todo poder está en la palabra, en el sonido de la palabra* (orice putere e în cuvînt, în sunetul cuvîntului) se spune în *Mulata de Tal* (p. 96). Fără cuvîntul magic, fără „magia cuvîntului bun" [4], generații de oameni ar fi lipsiți de rațiunea lor de a fi, s-ar prăbuși, nefericiți, „în golul și neantul eului lor" [5].

În planul modalităților expresive, această concepție asupra cuvîntului creator se traduce printr-o serie de procedee pe care comentatorii le-au semnalat, de obicei, în termeni generali. Astfel, Carlos Solórzano, ocupîndu-se, e drept, de poezia lui Miguel Angel Asturias, face o afirmație valabilă, cu transpunerea necesară, și

[1] *Mulata de Tal*, p. 185.
[2] *El Alhajadito*, p. 13.
[3] *El espejo de Lida Sal*, p. 87.
[4] *El Papa Verde*, p. 176.
[5] *Mulata de Tal*, p. 164.

pentru arta narativă a scriitorului: „Paralelismele și repetițiile caracteristice poeziei indigene precolumbiene sînt de asemenea leitmotivul său" [1].

În domeniul prozei narative, patru procedee pe care le-am analizat mai sus corespund paralelismului precolumbian: simpla repetiție, imaginea reiterativă, formula recurentă și litania. Fiecare în felul lui exprimă „uzul și abuzul de cuvinte în stil paralelistic" caracteristic textelor vechi indigene. Nu mai revenim asupra funcțiilor atît de variate pe care am arătat că le pot asuma aceste procedee „paralelistice". Aș dori numai să adaug un lucru neobservat pînă acum de comentatori: în narațiunile mitico-fantastice Asturias nu folosește numai procedee moderne figurative în sensul vechiului paralelism lexical, ci uneori exprimă, în plan și termeni mitici, *exact* acest paralelism. Iată acțiunea de a vorbi, redată așa cum probabil însuși o „mare limbă" a tribului indian ar fi făcut-o: „Apoi își spuse, încercîndu-și limba neîndemînatică... își spuse, vorbi, își mișcă încet cuvîntul". Trei termeni pentru aceeași acțiune, ultimul dezvoltat fiind într-o metaforă materializatoare cu vădit caracter arhaic: își mișcă încet cuvîntul.

Al doilea procedeu tipic precolumbian, proliferarea, stă fără îndoială la baza tendinței căreia Asturias îi cedează adesea de a suci și răsuci cuvîntul, de a-l întinde și de a-l spori printr-un fel de compunere cu sine însuși. Într-un moment de mare tensiune, ca uciderea monstruoasă a bietului nebun, Pelele, romancierul iscă o ceartă între păpușarul Benjamín și Benjamona, soția lui, asupra punctului dacă e logic ca micii spectatori să rîdă cînd văd plîngînd păpușile. Și aici izbucnește frenezia proliferantă a cuvintelor „logic" și „ilogic":

— ¡Ilolológico! gritaba el tiritero a punto de arrancarse los pelos de rabia...
— ¡Relógico! ¡Relógico! ¡Recontralógico! ¡Requetecontrarrelógico!"
(*El Señor Presidente*)

[1] Carlos Solórzano, *La poesía de Miguel Angel Asturias*, în „Revista iberoamericana", nr. 67, 1969, p. 97.

Voluptatea proliferării intră și ea ca o componentă în altă tendință manifestată de autor și examinată mai înainte: aceea de a crea cuvinte noi prin dezvoltarea celor obișnuite, prin interferența formelor cunoscute sau pur și simplu prin invenție. De la adjectivul „azul" (albastru) am întîlnit substantivul proliferat „azulocidad" (albăstricitate), de la „delitos" și „politicos" autorul a obținut, prin interferență, cuvîntul „delipolitósticos", iar „cucurrucuñas" e proliferarea spontană a unui misterios nucleu în care putea intra ceva din „cucaña" (pleașcă) și „paparrucha" (năzbîtie).

Desigur, în ceea ce privește *onomatopeele*, proliferarea lor nu are limită și Asturias se dedă cu pasiune la acest exercițiu paralelistic. Indicăm numai cîteva exemple. Din *Maladrón*, sunetul tobelor indigene care anunță sacrificarea spaniolilor: *teponpón, teponpón, teponaxtle... Pón, teponpón, teponaxtle*; din *El Señor Presidente* interjecțiile lui Pelele: *erre, erre, erre, ta-ra-ra, ta-ra-ri, simbarán, bun, bun, sinbarán, tit, titt, pupu*; rîsul Domnului Președinte pe toate vocalele: *ja, ja, ja, ja, ja... je, je, je, je... ji, ji, ji, ji... jo, jo, jo, jo... ju, ju, ju, ju*; mersul de melc al ceasului ascultat de Camila: *¡tijeretic! ¡tijeretic! ¡tijeretic!*

Jocurile de cuvinte nu sînt nici ele străine de voluptatea proliferării verbale. Uneori exprimînd simpla plăcere de apropiere a cuvintelor asemănătoare fonetic, dar complet deosebite semantic *(lio-lión)*, alteori schimbînd un element și obținînd sensul contrar *(Aquino, aquí sí)* sau interpolînd cuvîntul *(paraíso — para que te hizo)*, jocul de cuvinte dă formei fixe o exuberanță care se găsește, foarte asemănătoare, în mecanismul proliferării.

Chiar *ansamblurile* construite în jurul unei noțiuni și mai ales *complexele senzoriale* axate pe un adjectiv (de exemplu, tabloul inițial din *El espejo de Lida Sal* în care „proliferează" culoarea verde sau cel din *Los ojos de los enterrados* centrat pe adjectivul „nuevo") pot fi considerate ca echivalentele, la nivelul elaborării tehnicii narative actuale, ale vechii proliferări.

Modalitatea expresivă a fondului indian ancestral poate fi însă identificată în opera lui Asturias nu numai prin întîlnirea tendințelor și a procedeelor. O simplă parcurgere a textelor precolumbiene mai importante, precum *Popol-Vuh*, *Analele Xahililor* și *Rabinal Achi*, vădește adînca lor influență asupra romancierului. Nu ne vom ocupa acum de împrumutarea din Popol-Vuh a temei dezvoltate în *Hombres de maíz* și de folosirea mitologiei maya — personaje, credințe —, deși am încercat o surpriză plăcută întîlnind în aceste texte ființe mitice, abia numite, cu un chip cețos, ca Ixmucané, pe care Asturias a prefăcut-o în Zeița porumbițelor absenței, identificînd împărăția ei cu locul paradisiac. Vrem numai să menționăm că textele vechi indiene au fost pentru romancier o lecție de poetică practică și un izvor de inspirație în modelarea metaforelor și cadențarea formulelor. Voi da numai un exemplu. În *Popol-Vuh*, în partea referitoare la crearea oamenilor din porumb, se arată că ei posedau la început, înainte de a fi mărginiți de creatorii lor, o mare știință și o mare putere: vedeau în depărtări, înțelegeau tot. Textul spune: „mare le era știința, vederea lor atingea pădurile, stîncile, lacurile, mările, munții și văile". Pe această cadență a modelat Asturias admirabila metaforă prin care am văzut că definește condiția mitică a lui Gaspar Ilóm: „Mare îi era puterea, mare îi era dansul" și la care adaugă, selecționînd materialul textului: „Puterea lui erau florile. Dansul lui erau norii". Este cel mai elocvent exemplu de tratare creatoare a unui text cu consacrată forță poetică.

Ne mai rămîne să consemnăm efectele mai precise ale modalității de expresivitate precolumbiene, influența fondului ancestral asupra limbii literare mînuite și în mare măsură create de Asturias. Romancierul consideră că datorită unui complex de factori, între care „străvechile limbi" indiene ocupă un loc important, spaniola americană se deosebește categoric de cea peninsulară prin importanța acordată cuvîntului în sine (pentru motivele arătate mai sus), prin colorit și onomatopee și mai ales prin flexibilitatea sintaxei. „De aceea, proza noastră, lipsită de ordonarea sintaxei spaniolei, este incisivă, directă, de o mare bogăție concepțională,

dar totodată strînsă și simplă ...Ceea ce facem noi este să inventăm, să creăm o limbă, vehicul de expresie a ființei noastre, a sentimentelor, a gîndurilor, a cărnii și a problemelor noastre" și aceasta o facem, spune în limbaj metaforic Asturias, „pentru a putea dezvălui misterul, pentru a descoperi cuvîntul exact, termenul precis, ascuns de zei, fărîmă a focului sacru pe care triburile și oamenii au găsit-o în peregrinările lor." [1]

[1] M. A. Asturias, *Romanul latino-american*, București, E.L.U. 1964, p. 105.

CONCLUZII

Am înfățișat și comentat, în paginile de pînă acum, aspectele majore ale artei narative a lui Asturias, caracterizînd-o sub raportul cadrului, al viziunii despre lume și om, al construcției și tehnicii, al modalităților de expresivitate. Nu am putea încheia însă această cercetare, care a mers de la început pînă la sfîrșit pe drumuri proprii, fără a defini poziția noastră și prin confruntare cu aceea a criticilor care, întemeindu-și afirmațiile pe supoziția existenței a „doi Asturias" cu tendințe divergente și de valoare inegală, atribuie operei sale un caracter de tranziție, situînd-o într-o zonă intermediară, dar, oricum, mai aproape de naratorii tradiționaliști decît de romancierii înnoitori de astăzi. Confruntarea aceasta ne va da totodată prilejul să înmănunchiem într-o imagine de ansamblu rezultatele obținute la nivelul analizelor din capitolele speciale.

Poziția la care m-am referit — dualism și tranzitorietate — a fost poate evocată de mai mulți critici ca, de pildă, Luis Hars [1], dar în mod sistematic a fost susținută de curînd de către Emir Rodríguez Monegal într-un articol publicat în numărul omagial pe care Revista Iberoamericana l-a dedicat lui Miguel Angel Asturias. [2] În aparență, autorul articolului operează o secțiune

[1] Luis Hars, *Los nuestros*, Buenos Aires, 1968, p. 87–127.

[2] *Los dos Asturias*, în „Revista Iberoamericana", nr. 67, ianuarie-aprilie 1969, p. 13.

temporală în creația scriitorului, propunînd anul 1956 ca un fel de „cumpănă a apelor". Deceniul 1946—56 ar reprezenta etapa ascendentă și cea mai importantă, în care romancierul publică *El Señor Presidente, Hombres de maíz,* considerat de Monegal drept culminația artei narative a lui Asturias, *Viento fuerte, El Papa Verde* și *Week-end en Guatemala.* Sînt anii în care scriitorul dă întreaga măsură a marelui său talent de *„poderoso narrador"*, (puternic narator), deopotrivă *„exquisito y popular"* (rafinat și popular) capabil să îmbine impulsul poetic cu denunțarea injustițiilor sociale. În această etapă, susține criticul, Asturias este alături de romancierii tradiționali prin temă și atitudine protestatară, dar prin temperament poetic și preocupare de a crea un limbaj original, expresiv, temerar, se apropie de contemporani ca Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Agustin Yáñez. A doua perioadă, de la 1956 pînă azi, este după Monegal, mult mai puțin importantă, întrucît constă din exacerbarea criticii sociale și politice din *Los ojos de los enterrados* și din repetări mai puțin reușite ale propriei formule mitice, *Mulata de Tal, El Alhajadito, El espejo de Lida Sal,* care apar ca depășite față de generațiile de naratori mai tineri, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez, cărora le va reveni sarcina să „transforme radical peisajul și criteriile romanului".

În realitate, criteriul cu care operează Monegal nu este temporal-obiectiv, ci politic-subiectiv. Continuarea articolului o arată clar. Practicînd o simplificare manicheistă pe care imediat o va reproșa romancierului, criticul susține că există un Asturias „bun", pe care îl acceptă, un „narator magic, care ambiționează să atingă alte dimensiuni ale realității, deci un romancier oniric, mitic sau fantastic, și un Asturias „rău", un romancier realist, combativ, denunțător al exploatării și agresiunii. Revenind asupra aprecierii favorabile acordate întregii perioade 1946—1956, criticul formulează acum obiecții față de operele realiste publicate în această etapă, reproșînd romancierului „clișeurile realiste" și „saltul spre romanul sentimental" din *El Señor Presidente,* dar mai ales „manicheismul" din Trilogia bananieră, în care — *horribile dictu* — „imperialismul economic al Statelor Unite este diavolul cu coadă cu tot". În mod curios, Monegal recunoaște, silit de fapte, că „istoria a dat dreptate politică lui Asturias" că, deci, primejdiile denunțate de el erau reale și avertismentele justificate. Și, totuși, criticul susține concomitent că romanele realiste „dau o impresie de irealitate" și sînt „povești pentru a adormi simțul critic", valorînd numai, asemeni literaturii lui Upton Sinclair sau a lui Bertold Brecht, „ca agitație, ca incitație la scandal". Stranie logică pasională care califică narațiunile confirmate de istorie drept ireale, semnalarea pericolelor efective drept agitație și apărarea omului drept incitație la scandal! Dar să reținem nu sentimentele, ci numai conceptele pe care Monegal le introduce în interpretarea operei lui Asturias. La nivelul reprezentării existenței, el obiectează împotriva redării plate, netransfigurate, a realității (Asturias „răul") opuse tensiunii imaginative și invenției poetice (Asturias „bunul"); la nivelul viziunii despre lume și om respinge contrastul „simplist" dintre victime și călăi și atitudinea de angajare alături de cei dintîi; în sfîrșit, la nivelul modului de a scrie (escritura) condamnă tonul de discurs și de pamflet politic. Datorită acestor deficiențe, conchide Monegal, distanța se mărește între opera lui Asturias și aceea a romancierilor hispanoamericani de astăzi, care, „oferă dimensiuni complexe ale unei realități cu multe fețe, cu multe tonuri, cu multe infernuri și cu cîteva ceruri".

Indiferent de drumurile sinuoase și îndoielnice pe care merge Monegal, el propune totuși, pentru exegeza operei lui Asturias, o imagine care trebuie luată în seamă: aceea a unei existențe polarizate, inferioare în reprezentarea termenului real. Imaginea păcătuiește însă prin simplism și neadecvare la obiect. Desigur, arta lui Asturias, ca orice activitate spirituală umană, presupune tensiunea dintre real și ireal sau imaginar, dar arta narativă a lui Asturias nu tinde la absolutizarea acestei opoziții, ci la interferența termenilor ei, la crearea unor forme de trecere și de încrucișare care fac ca realul și imaginarul să nu se depărteze dușmănos, ireduc-

tibil, ca marginile unei prăpăstii, ci să se unească, asemeni culorilor marginale din curcubeu, printr-un strălucitor joc de treceri și îmbinări. Lucrul este posibil pentru că în opera lui Asturias noțiunea de „real" se dedublează, primind două accepții: reale pot fi faptele date și real poate fi și nexul, modul de a le lega. De asemenea, noțiunea de „imaginar": ea se poate referi la faptele ireale, plăsmuite în diferite feluri (oniric, mitic, fantastic), sau la legătura stabilită între ele. Rezultă de aci patru posibilități de combinare pe care le-am întîlnit în analiza narațiunilor lui Asturias mai ales atunci cînd ne-am ocupat de „Timp și spațiu". Bogăția exuberantă a invenției sale romanești face ca acest *joc încrucișat de combinații dintre real și ireal* (imaginar) să nu fie observabil decît de un ochi foarte atent; cred însă că explicațiile noastre de pînă acum sînt suficiente pentru a ne convinge nu numai că aceste combinații există, dar și că lor le corespund pe de o parte întinse regiuni narative, pe de alta importante atitudini și procedee artistice. Iată schema care dovedește bogăția de structură și de corelații a noțiunii de realitate în arta narativă a lui Asturias.

Fapte reale și legătură (lumină) reală — narațiunile realiste — observarea;
fapte reale și legătură (lumină) ireală — narațiunile onirice — transfigurarea;
fapte ireale și legătură (lumină) reală — narațiunile mitice — metamorfozarea;
fapte ireale și legătură (lumină) ireală — narațiunile fantastice-proiecția.

Așa cum indică parantezele, legătura, nexul, trebuie luate *lato sensu* ca lumina, ca ambianța în care sînt scăldate faptele. În cazul narațiunilor mitice, am arătat că faptele sînt ireale, imaginare — de pildă „trecerea" lui Gaspar Ilóm la nemurire —, dar lumina în care apare figura lui este reală, avînd o precizie și coerență foarte deosebite de lumina ireală, cețoasă, enigmatică din narațiunile onirice, sau de cea extravagantă, incoerentă din cele fantastice. Poate că acum ne explicăm mai bine — mai din interior și din adînc — reușita romanului *Hombres de maíz*, construit într-adevăr pe evidenta deosebire a celor două planuri — mitic și real —, dar construit de asemenea pe secreta *corespondență* a întîmplărilor de pe un plan și altul: lupta lui Gaspar Ilóm și fuga *tecunelor*, aparent fără nici o legătură și separate de treizeci de ani, sînt totuși forme ale aceluiași fenomen primordial pe care l-am numit „afirmarea vieții". Le leagă același sentiment existențial.

Mai importantă, pentru că e mai generală decît interferența multiplicatoare și corespondența secretă, ne apare *convertibilitatea* dintre real și imaginar, transferul și comunicarea reciprocă a calităților specifice. Ca urmare a acestui proces continuu care formează regula, nu excepția, un termen se preface într-altul cu atîta ușurință, încît opoziția cedează locul unei sinteze *sui generis* a termenilor opuși. Departe deci de a se mulțumi cu o lume „polarizată", șchiopătînd de partea realului brut și opac, cum pretinde, fără dovezi, Monegal, Asturias făurește, creează o imagine a existenței care tinde spre o unitate radiantă, spre realism *magic*, urmînd ca acest epitet să cuprindă toată „scara" imaginarului: oniricul, miticul, fantasticul, și să reverbereze asupra realului. E imaginea unei lumi în care „faptele, după puțin timp, se transformă în mituri sau sînt uitate, iar legendele au o existență tangibilă" [1]. Nu mai repetăm exemplele doveditoare ale dublei funcțiuni: vîntul puternic, sinuciderea lui Mayarí, aspectul mitic pe care îl dobîndesc personaje reale ca Domnul Președinte sau El Papa Verde. Să menționăm numai, ca urmare a convertibilității, *bogăția exuberantă de simbol și culoare* pe care o vădește realitatea creată de romancier. În narațiunile imaginare, înțelesurile simbolice abundă, exprimate în strălucit limbaj metaforic („locul unde soarele își ridică stindardurile") sau în elemente narative (nava misterioasă din *El Alhajadito*, locul unde se împreună oceanele din

[1] M. A. Asturias, *Romanul latino-american*, București, E.P.L., 1964, p. 108.

Maladrón, hotelul cu cei șasesprezece mii de șobolani din *Hombres de maíz*), iar în romanele realiste realitatea își schimbă, așa cum am arătat, culoarea și tonalitatea afectivă a prezentării. Adăugăm la cele spuse că însuși romanul realist cel mai contestat de Monegal, *Los ojos de los enterrados*, e departe de a prezenta o realitate ternă și uniformă. Romanul este organizat în trei mari cadre reale: lumea cenușei din prima parte, înăbușitoare de zgomot și viață, fantomatică, mortuară, în care protagonistul se adăpostește, dar din care scapă; lumea „înălțimilor", munții și podișurile din Cerropóm, albastre și dificile, stenice și limpezi, unde Tabío San conspiră și se îndrăgostește, și lumea plantațiilor, „infernul verde", torid, copleșitor, saturat de licorile oboselii și durerii, locuit de un furnicar omenesc pentru care eroul luptă și căruia îi dă speranța unei schimbări mai bine, spre uman. E drept, în acest roman, realitatea e reprezentată la o scară amănunțită, pe măsura cotidianului; narațiunea se desfășoară lent, în ritmul faptelor obișnuite, pentru că intenția fundamentală a scriitorului era de a capta viața oamenilor obișnuiți, de a le surprinde drama și a le schița destinul. În *Los ojos de los enterrados*, Asturias nu a voit să dea un roman valabil pentru un anume tip sau o anume categorie, ci un roman pentru toți sau, oricum, pentru marea mulțime. Comparat, de pildă, cu *El Señor Presidente*, el nu are, în același grad, „escritura artística", dar modul lui de realizare stilistică rămîne bogat, variat și perfect adaptat finalității narațiunii.

Nici antropologia lui Asturias nu se supune — așa cum vrea să creadă Monegal — automatismului dihotomiei manicheiste, opoziției dintre bine și rău. Am arătat pe larg că viziunea despre lume și om a romancierului se definește printr-o triadă de concepte fundamentale: locul matricial, primejduirea și căutarea — cu deznodămînt incert — a unei armonioase integrări în existență. Căutare sau luptă patetică tocmai prin multiplicitatea obstacolelor — moartea și limitarea, nefericirea istorică, circumstanța tragică personală — și prin deznodămîntul deschis: poate depășire, poate cădere. Analiza diferitelor narațiuni, în special aceea a romanului

Mulata de Tal, ne-a pus în fața unei adevărate odisei umane cu două cicluri, cu o dialectică ascendentă, de la căutarea unui bun finit la aspirația spre cunoașterea și puterea infinită, în cursul căreia omul este pus în fața unei alternative nici pe departe manicheiste. Ca urmare a puterii necontrolate uman, Celestino Yumí nu are de ales între bine și rău, ci între două forme de rău, între două feluri de demonism. Distrugerea finală, cu aspecte și proporții de apocalips, face să dispară totul într-un foc alb, — totul afară de amintirea unui cor de voci infantile, care proclamă totuși, cu tremurătoare speranță, înrudirea omului cu azurul. În unele din romanele sale, în *El Señor Presidente*, de pildă, se ucide speranța unui om, dar ansamblul operei sale arată că aceasta nu se întîmplă întotdeauna și neapărat. Este punctul esențial care deosebește antropologia romancierului de aceea a celor mai mulți dintre scriitorii tineri admirați în Europa occidentală și în America hispanică: Asturias nu condamnă total, iremediabil, pe om la disperare. Soarta acestuia se definește prin risc, destinul lui se caracterizează printr-un „poate": poate pierde, dar poate și cîștiga. Un „poate" care face ca fapta omenească să existe și să valoreze, ca umanitatea să aibă o istorie, un mers, un sens. Un „poate" care îl face pe om capabil de demnitatea exprimării și a împlinirii. Mi se pare că a acorda omului o șansă de integrare armonioasă în existență — alături de foarte multe de dezintegrare și distrugere a ei — nu este în nici un fel manicheism. Manicheism ar fi — și încă de speță inferioară — a considera că omul este oricînd și oricum pradă răului, că este sortit fără scăpare absurdului și disperării, că este condamnat dinainte de altcineva, atotputernic, zdrobitor. Această fatalitate a condamnării fără vină și fără sens, această supunere la un zeu de tip nou, dar la fel de crud ca cei vechi de lemn și piatră, ar fi într-adevăr un manicheism simplificator și degradant — manicheismul neputinței și lașității. Nu este poziția lui Asturias, ai cărui eroi, în ceea ce au ei mai înalt, năzuiesc, asemeni lui Baibilbalán, ca umanul să nu mai fie supus, să nu mai depindă decît de el însuși. Năzuință pentru care șeful indian,

ca și Gaspar Ilóm, ca și Mayarí, plătesc groaznic, și totuși năzuință care nu poate fi smulsă din inimile oamenilor. Față de vastitatea și înălțimea acestei concepții, față de tragismul acestei eliberări prometeice pe care romancierul o dezvoltă într-o operă diversă, adesea teribilă, dar niciodată ucigătoare de umanitate, este ridicol a te apropia cu lațuri făcute din manicheism mărunt, din fatalități primitive copleșitoare, valabile, poate, pentru o omenire totemică.

În ceea ce privește lumea personajelor create de Asturias, am subliniat în capitolul respectiv că ea este departe de a se compune, așa cum pretinde Monegal, numai din călăi și victime, din poporul asuprit și imperialiștii asupritori. Cantitativ, spațiul narativ al romanelor lui Asturias este umplut, în cea mai mare parte, de mulțimea personajelor pe care le-am denumit „pitorești" și care nu sînt nici bune nici rele, ci numai încîntătoare prin firesc, spontaneitate, grație sau haz. De altfel, luate în ansamblul lor, personajele lui Asturias nu se definesc și nici nu se clasifică, în principal, după criteriul etic, ci după cel existențial, potrivit coeficientului de realitate sau irealitate pe care îi conțin și care le determină felul de a fi și de a se comporta. Este drept că romancierul cunoaște, ca orice ființă umană, distincția dintre bine și rău: este una din tensiunile creatoare care fac posibile fapta și gîndirea. Numai că Asturias nu o consideră singura tensiune creatoare și nu o înțelege simplist, ca predică sau cod de moralitate, ci esențial, ca expresie a bucuriei de a fi, ca formă a afirmării vieții. Intensitatea aceasta radiantă a vieții și, în consecință, complexitatea ei fac ca în opera lui să nu existe nici demoni odioși, nici îngeri fără prihană. Chiar personajele care solicită dezaprobarea celor care judecă etic, precum El Papa Verde, și Domnul Președinte, nu prin aceasta izbesc, ci prin adîncimea și complexitatea caracterului. Am văzut că Geo Maker Thomson este dominat de puterea rea a bogăției, dar în cadrul unei psihologii de aventurier, cu gesturi și sentimente de pirat, și mai ales în cursul unui destin cu meandre și momente umane; că însuși Domnul Președinte are un fel de

grandoare și fascinație (fără de care ar fi rămas grefier) și ascunde în el un personaj nevăzut, susceptibil de a-l nega și distruge: spaima înspăimîntată. Din rîndurile „imperialiștilor" americani se desprinde apoi Lester Mead, care este uman, leal, hotărît, dar la modul liniștit, surîzător, nedînd nici o clipă impresia de eroicitate comandată de autor. Rămîn numai în discuție cîteva personaje-idei care au, într-adevăr, într-o proporție mai mare sau mai mică, o funcție demonstrativă, dar felul în care o exercită, variat și nuanțat, depășește cu mult dihotomia „călău-victimă". De pildă, chiar Tabío San nu e victimă de loc, e un luptător care vădește posibilitatea inserării în istorie, are pasiunea acțiunii politice — dar nu fac oare și personajele lui Malraux acest lucru? Mayarí nu are vocația acțiunii, ea se alătură celor nedreptățiți din nevoia de dragoste și puritate. Grupul care se strînge în jurul lui Tabío San și organizează greva este compus și el din oameni cu totul diferiți, care își păstrează diferențele și la care determinările umane personale trec înaintea trăsăturilor comune de grup politic. În sfîrșit, să remarcăm că în Trilogia bananieră și mai ales în *Los ojos de los enterrados* nu se pune problema acțiunii politice ca evadare din cotidianul plictisitor sau ca mijloc pentru a umple un gol interior, deci ca joc sau aventură. La tropic și pe plantații nu e vorba de subtile alienări la care să se răspundă cu sofisticate discuții și gesturi teribiliste, ci de adînca și grava mutilare a omului, la care nu se poate răspunde decît cu virtuțile reunite sub denumirea de eroism: ardoarea faptei, curajul luptei, posibilitatea sacrificiului. De aceea poate nu există în opera lui Asturias eroi care să nu aibă altă profesiune și alt rost în viață decît să fie problematici, să despice firele în șasesprezece și să le încurce. Există în schimb, cum am văzut, problemele fundamentale ale omului cu tot tragismul lor nesfîrșit și ele nu sînt tratate discursiv, ci concret, prin prisma personajelor în situație, aceste situații variind de la tălăzuirea în plan istoric a mulțimii cerînd libertate și demnitate umană, pînă la hora în plan fantastic a făpturilor create de artist și care, omorîndu-l, îi asigură perenitatea. Mica schemă cu victimile și poves-

tea cu imperialiștii au proporții minuscule, moleculare, în acest univers vast, vehement, răscolitor ca marea.

Încă mai puțin se poate crea o distanță între nobila militanță umană a lui Asturias și atitudinea socială și politică a romancierilor mai tineri. Și unul și alții sînt la fel și în același sens angajați față de istorie. În repetate rînduri, Asturias a declarat că intenția lui, ca narator, nu este să facă literatură gratuită, că opera lui are un mesaj și un scop: acela de a da valabilitate universală, sub semnul artei, problemelor lumii latino-americane, durerii și visurilor ei, năzuinței ei de plenitudine umană. Toate acestea privite în concret, într-o viziune acută și implacabilă a realității hispano-americane. Aceeași tematică socială și atitudine critică o găsim la Cortázar față de anumite aspecte ale argentinismului, la Carlos Fuentes față de „mexicanitate", la Mario Vargas Llosa față de prepotența militară din Peru, la Gabriel García Márquez față de violența din Columbia. După călătoria sa în Cuba, Cortázar a exprimat în admirabile cuvinte adeziunea lui la istorica operă de eliberare umană pe care o împlinește socialismul, iar una din cele mai impresionante povestiri ale sale *(Reunión)* tratează debarcarea de pe Granma — primele lupte, primele jertfe, primele visuri — pe baza jurnalului lui Che Guevara. Fuentes supune unei analize tăioase stările actuale din America latină, „surîzătoarea întîlnire dintre oligarhia locală și imperialismul american", noua alienare capitalistă și urbană care „îl obligă (pe scriitor) să-și radicalizeze opera" [1], iar în *La muerte de Artemio Cruz* merge pînă la a prezice reluarea tropotului de pași al mulțimii în mers spre o nouă revoluție mexicană.

Desigur însă, viziunea lumii, organizarea realului, crearea personajelor sînt valorificate artistic printr-un limbaj caracterizat prin capacitatea lui de a însuma poezia și incisivitatea, fantezia dezlănțuită și invenția personală. Sub aspectul creării unui nou

[1] Carlos Fuentes, *La nueva nuvela hispano-americana*, Mexico, 1969, p. 29

limbaj narativ, Asturias este unanim considerat, alături de Borges, ca avînd o înaltă valoare exemplară, de care romancierii mai tineri au beneficiat din plin. O spune sau, mai exact, o mărturisește chiar Carlos Fuentes: „Asturias se înfruntă cu aceeași lume fatală și impenetrabilă a romanului tradițional, dar departe de a se opri în documentul opac, găsește transparențe în mit și limbaj. Felul său de a personaliza pe oamenii Guatemalei consistă în a-i dota cu miturile lor și cu vorbirea lor magică, o vorbire constitutiv înrudită cu aceea a suprarealismului. Dar personalizarea nu consistă numai în a o obiectiva, ci și în a o subiectiviza: în acest sens se revelează ca dreptul scriitorului de a se exprima personal, și nu ca un simplu pod sau fir transmițător al realității aparente. Această evidență, totuși, fusese practicată numai de către poeți..." [1] Cu această caracterizare care face din Asturias nu un scriitor de tranziție spre modernitate, ci centrul și modelul acestei modernități, în ceea ce are și va avea ea mai fertil și mai durabil, putem considera verificată concluzia pe care am anunțat-o: Asturias depășește, prin îndrăzneală și înnoire, în toate planurile, arta narativă clasică, dar o depășește în mod clasic, rămînînd înlăuntrul unei frumuseți comunicabile, care afirmă omul și puterile lui, tocmai pentru că ele se confruntă cu marile primejdii, dar și cu marile chemări inerente condiției umane.

[1] Carlos Fuentes, *La nueva nuvela hispano-americana*, Mexico, 1969, p. 24.

TRADUCEREA TEXTELOR SPANIOLE

Motto: Zeii, ființele, lucrurile nu pot să rămînă așa, fără ca eu să le ordonez, să le dau putere de cuprindere în lumină, în umbră, în cuvîntul mistuitor.

la pag. 45 Cauza este ceea ce efectuează acel lucru a cărui cauză este, precum rana cauzează moartea; îmbuibarea, boala; focul, arderea.

la p. 50 Apa spăla mîinile negricioase care mînuiau farfuriile de porțelan alb, cești cu flori, cupele de cristal, paharele de toate formele și mărimile, tacîmurile de metal argintat, risipind norii de săpun care acopereau momentan suprafețele netede.

la p. 51 Mi-au învinețit unghiile tot sfărîmînd pelin, domnule Mincho, și partea cea mai rea e că uneori îmi vine să leșin. Mirosul de elixir perigoric al pelinului, care nu era pelin, ci scrînciob, îl amețea și unghiile i se învinețeau, tot ținînd între degete paharele cu bucăți de gheață în care picătura robinetului sfărîma băutura de culoarea seminței.

la p. 51 Anastasia se așeză pe marginea trotuarului ca să mai treacă vremea.
— Ferește-ne, Doamne, de apa liniștită... își spuse, vorbind cu buchețele de iasomie care îi aduceau aminte de nunți, de primele comuniuni și de morți. Violetele nu-i aduceau aminte de nimic. Miros... miros avea și negrul ei, mirosea a vultan de departe — De apa liniștită... Gumerisinda asta care pare o damă de companie, nu-i numai codoașă, mai vinde și „șopîrla mării"... Mulatra se scarpină în cap. Cînd gîndești, simți o mîncărime pe dinăuntru. Și se ridică, frecîndu-și părțile din spate cu amîndouă mîinile ca să alunge frigul și praful trotuarului. Între amintiri, supravegherea coșului și apropierea de ușă să vadă ce se întîmplă cu nepotul, interveni o întinsoare și un căscat...

la p. 52 Soldații stau deșucheat, cum le venea, un picior lungit sub masă și altul ca un cîrlig peste brațul scaunului. Unii, după ce deșertau cu hotărîre paharul de *whisky and soda*, trîntindu-l apoi, gol, pe masă, vorbeau în continuare cîteva momente. Tăceau și vorbeau. Vorbeau și tăceau. Ca și cum ar fi telegrafiat. Alții, îndepărtîndu-și țigara sau pipa din gură, scoteau exclamații tăioase, primite de camarazii lor cu hohote de rîs. Cei care se aflau în bar, stînd cu spatele la clienții care umpleau sala, se întorceau cu taburetul rotitor, fără să părăsească paharul, cu părul blond, ochii albaștri, mîinile albe, ca să cerceteze cine a spus hazul sărbătorit de camarazi și să-l aplaude. Purtau, ca soldații imperiali, inele lucitoare pe degete și la încheieturile groase ale mîinilor, brățări de aur...

la p. 54 Ei nu aveau alte mijloace ca să înfrunte pe deținătorul puterii, le lipsea forța aceasta pe care începem să o avem noi: unirea muncitorilor organizați și presiunea maselor revoluționare.

la p. 63... ceva pe care Nicho îl presimțea ca fiind de față, dar nu se încumeta să-l alcătuiască prin cuvinte înlăuntrul gurii, temător, că, o dată cu formarea vorbelor, se va face adevărat, nu va mai putea fi distrus, se va preface în realitate.

la p. 64 Și nu-i minciună. O dată l-am văzut, smulgînd un arbore întreg, un *jocote*, numai cu privirea, cu puterea gîndirii, așa de mare îi e forța, și apoi l-a prins ca pe o mătură și mi-a spulberat toți oamenii...

la p. 64 ... și tot așa se întîmplă cu născocirile urzite despre *nahuales* sau animale protectoare, despre care, datorită minciunii și închipuirii demonului, cred oamenii aceștia neștiutori că sînt nu numai ocrotitorii lor, dar că sînt celălalt *eu* al lor, pînă într-atît încît pot să-și schimbe forma omenească, trecînd în aceea a animalului care este nahualul lor, povestea aceasta fiind la fel de veche ca și păgînătatea lor.

la p. 64 Cei care călătoresc spre peșterile subpămîntene, dincolo de culmile acelea care se împreună, dincolo de ceața otrăvitoare, merg în întîmpinarea și întîlnirea cu nahualul lor, cu eul — animal — protector care li se înfățișează viu, așa cum îl poartă în adîncul întunecat al ființei și cărnii lor. Animalul și persoana coexistente în ei prin voința părinților, de la naștere, rudenie mai adîncă decît aceea cu tații și frații, se despart, ca să se confrunte, prin sacrificii și ceremonii săvîrșite în acea lume boltită, răsunătoare și întunecoasă în același fel în care imaginea reflectată se separă de chipul adevărat... Străfulgerare de sidef, ciocnire de soare și om. Cei care se confruntă astfel cu nahualul lor, în afară de ei, sînt de neînvins în războiul cu oamenii și în iubirea cu femeile, sînt îngropați cu armele și cu bărbățiile lor, stăpînesc cîte bogății poftesc, îi respectă năpîrcile, nu se îmbolnăvesc de vărsat, și, dacă mor, se spune că oasele lor sînt de cremene.

la p. 66 Pe opt pietre, atinse de focul care continua să ardă în odaie, așezară capetele Zacatonilor. Flăcările, mirosul de sînge de om se lungiră, alunecînd de teamă, apoi se strînseră la un loc, ghemuindu-se pentru atac, ca niște tigri roșii.

la p. 66 Gaspar își schimbă ascunzătoarea. În albastrul adînc al nopții din Ilóm se preumblau iepurași galbeni din stea în stea, semnal de primejdie, și muntele mirosea a papagal galben. Își schimbă ascunzătoarea Gaspar Ilóm, cu pușca ghiftuită de semințe de întunecime, că asta e pulberea, sămînța întunecimii de moarte, cu cuțitul lung la cingătoare, cu plosca de rachiu, cu o legătură cu tutun, ardei, sare și mălai, cu două frunze de laur de lipit cu scuipat pe simțurile temătoare, o sticluță cu ulei de migdale și o cutiuță cu pomadă de leu. Mare-i era puterea, mare îi era jocul. Puterea lui erau florile, jocul lui erau norii.

la p. 67 Proastă socoteală își făcură teulii — ochi spălăciți, păr bălai, piele albă — că iarna le-o luă înainte. Primele ploi le paralizară înaintarea. Loviturile apei pe care nu o văd, orbiți de ceață, loviturile apei pe care nu o aud, asurziți de înălțime, loviturile apei pe care nu o simt de cît a plouat asupră-le. Luptă împotriva unei oști de cristal, înarmată cu trăsnetul, fulgerul și tunetul ceresc. Arbori care cad, pietre care se rostogolesc, scîntei și șerpi de foc. O mînă osoasă, mînecă de armură, desprinde cruci din aer și le lipește pe față. Război de religii, nu. Război de magii.

— Nouă pardoseala de ciment care strălucea ca un covor de bomboane, noi ferestrele, noi oglinzile prin care se urmăreau, cu repeziciunea fulgerelor colorate, imaginile automobilelor care-și plimbau caroseriile strălucitoare pe Avenida a șasea, noi pietonii matinali care mergeau pe trotuare împingîndu-se, ciocnindu-se, deschizîndu-și drum, între priviri și complimente, saluturi, îmbrățișări, scoateri de pălării și semne cu mîna de adio, noi pereții decorați cu motive tropicale, nou tavanul de alabastru și lămpile cu lumină indirectă, viermi de cristal ce scoteau în noapte aripi de fluturi fluorescenți, nou timpul în ceasornicul rotund, noi chelnerii cu pantalon negru și jachetă albă de toreador, noi bețivii uriași, blonzi, contemplînd cu ochi albaștri, conservați în alcool, furnicarul orașului metis și nouă vocea Anastasiei: „Iar sînt criță americanii ăștia".

la p. 74 În primele zile ale lui octombrie 1815, cam la o oră înaintea apusului soarelui, un om care călătorea pe jos intra în orașul Digne.

la p. 75 Sînt aici, acum, la adăpost. Afară plouă, afară se merge sub ploaie cu capul plecat... Aici soarele nu intră, nici vîntul, nici ploaia, nici praful.

la p. 76 Ieșiră din colibă fără să stingă focul. Drum deschis prin pădure cu loviturі de *machetes*. În fața lor se pierdeau urmele de tigri. Umbră, lumină. Păienjeniș de frunze. În spatele lor, văzură arzînd coliba ca un meteor. Amiază. Nori încremeniți. Disperare, lumină albă, orbitoare. Pietre și iar pietre. Insecte. Oseminte albe, calde ca rufele de corp proaspăt călcate.

Sevă dospită — vîrtej de păsări amețite. Apă cu sete. Tropic. Schimbare fără ore, căldură egală, mereu egală, mereu...

la p. 77 Mai înainte, acolo unde apa fluviului începea să cadă cu zgomot peste mari lespezi de piatră, nimic nu mai rămînea din mutismul imens al naturii sub discul uriaș al lunii, nici din măruntul zumzet, ca de rugăciune, al greierilor, totul răsuna în ritmul vuietului asurzitor făcut de Motagua, năprasnic ca un taur închis în cușcă (trad. D. Copceag).

la p. 77 Cînd se apropiară de Vuelta del Mico, ce dezmăț de verdeață puhavă, devorînd toate cele văzute și nevăzute!

Pretutindeni verde, numai verde. Dar nu verdele placid, care se mulțumește să soarbă aerul din preajma lui, să se adape și să se hrănească din atmosfera care îl înconjoară. Nu, la Vuelta del Mico, făpturile verzi și nesățioase nu numai că înghițeau totul în jur, dar își mai luau hrană de sub pămînt, cu rădăcinile lor saturate de apă verde, și se îndestulau din văzduhul orizontului, oglindindu-și verdeața fluidă printre franjurii razelor solare ale crepusculului, prin acei franjuri luminoși care pluteau peste întinsul cîmpiei. Cerul își înălța sus, sus de tot, vălul albastru și dantelat, pentru a-și feri întinderea imensă și pură, atîpită în dulcea înfiorare a apusului, de pofta nesățioasă a acelor cîmpuri. Lujere, rădăcini, frunze, ape, pietre, poame, jivine, — toate de culoare verde (trad. D. Copceag).

la p. 77 Singura făptură vie în curtea aceea cu jivine toropite de căldură era papagalul *guacamaya*, strălucitor și gălăgios, cu ochi de jad, ca două portocale verzi, cu ciocul cu un capăt de trestie îndoită, negru în vîrf: și tot ce era în jur se armoniza cu penajul lui: pădurea verde, cerul albastru, soarele galben; iar mai tîrziu, violetul crepusculului, cu nuanțe de vînăt-întunecat și albastru azuriu (trad. D. Copceag).

la p. 79 Ceasornicul și muștele o întovărășeau pe Camila în drumul ei spre moarte. Ceasornicul lăsa să se scurgă boabele mici de orez ale pulsului său pentru a însemna drumul și pentru a nu se pierde la întoarcere, cînd ea va fi încetat să mai existe.

la p. 79 Soția lui Carvajal se întoarse la trăsură ca o somnambulă. Se așeză pe perne și spuse vizitiului să mai aștepte puțin, poate că vor deschide, totuși, poarta... o jumătate de oră... o oră...

Sîngele i se oprea în vine... Ce mai faci?... Eu, rău, foarte rău... Și mîine cum te vei simți?... La fel, și poimîine de asemenea... se întreba și-și răspundea... și poimîine mai rău...

la p. 79 ... Sînt atîtea ore de cînd a plecat. În ziua despărțirii se numără orele, apoi se adună mai multe ore, atîtea cîte trebuie pentru a putea spune: „Sînt atîtea zile de cînd a plecat". Dar după două săptămîni se pierde socoteala zilelor și atunci: „Sînt atîtea săptămîni de cînd a plecat". Pînă

la o lună. Apoi se pierde socoteala lunilor. Pînă la un an. Apoi se pierde socoteala anilor...

la p. 80—81... să revenim la ce îți explicam despre nemișcarea timpului pe înălțimile munților aceștia. Dă-mi voie să-ți spun cum ajungi să nu existi existînd. Experiență personală. La început încerci o mare neliniște, înspăimîntătoare, o adevărată agonie. După Cayetano Duende, moare o ființă care se află în fiecare persoană și care trăiește zilnic și moare zilnic și pe care o înlocuiește ființa care nu mai trăiește și nu mai moare, care este, și este, și este...

— Așa cam ce izbutesc să facă yoghi în India...

— Altceva. Acelea sînt practici individuale... și eu mă refeream la ambianța de inaniție colectivă din lipsa unui mecanism care să-i facă să trăiască în timpul nostru.

la p. 81 Era un început de vreme ca-n basme.

Ar fi vrut să nu folosească această expresie literară. Dar, cum să denumești altfel paranteza de lumină care se deschidea în trăirea cotidiană, de pîine și vis, a oamenilor, decît ca o vreme nouă, democratică, asemeni unei povești, dacă muncitorii organizați nu-i dau un conținut care să fie dincolo de elanul copleșitor și exaltant al libertății minunate, făcînd compania să-și plece capul, obligînd-o să accepte cererile lor și dînd permanență de viitor marșului țăranilor și lucrătorilor spre putere....

la p. 83 Jumătate aievea, jumătate în vis, alerga Paiață, urmărit de cîini și de acele unei ploi mărunte, stăruitoare. Alerga la întîmplare, înfricoșat, cu gura deschisă, cu limba scoasă, gîfîind și bătînd aerul cu brațele. Pe lîngă el treceau porți și ferestre și iar porți și ferestre și iar porți și ferestre... Cîteodată se oprea brusc, ducîndu-și mîinile în dreptul feței, ca să și-o apere de stîlpii de telegraf, apoi, văzînd că nu-s primejdioși, izbucnea în hohote de rîs și trecea mai departe, ca cel care-a scăpat dintr-o temniță, ale cărei ziduri de ceață, pe măsură ce alerga, se îndepărtau și ele.

la p. 83 Dintr-o firidă de biserică, trecînd, ca lumina, prin peretele de sticlă, Fecioara veni să-l întrebe ce voia, pe cine căuta. Iar el se opri, foarte mulțumit, să stea de vorbă cu ea, stăpîna casei aceleia, mierea îngerilor, rostul sfinților, și dulceața săracilor. Mărita Doamnă măsura mai puțin de un metru și, totuși, cînd vorbea, făcea impresia că înțelege toate, ca un om mare. Paiață îi povesti prin semne cît de mult îi plăcea lui să mestece ceară și ea — jumătate serioasă, jumătate zîmbind — îi spuse să ia una din lumînările aprinse la altarul ei. Apoi, ridicîndu-și puțin mantia de argint care-i era prea lungă, îl luă de mînă și-l duse la un iaz cu pești colorați, și-i dădu curcubeul să-l sugă ca pe o acadea. Fericirea lui era deplină. Se simțea fericit de la vîrful limbii pînă la vîrful degetelor de la picioare.

la p.85 După ce mîncau, își puneau banii într-o basma înnodată de șapte ori, legată de o curea și păstrată chiar pe piele: apoi se trînteau jos și cădeau într-un somn chinuit, frămîntat de visuri groaznice... Se făcea că prin fața ochilor lor trec porci hămesiți, femei sfrijite, cîini șchiopi, roți de trăsură și stafii de călugări ce intrau în catedrală ca un convoi de înmormîntare, precedați de-un mănunchi de raze de lună, închipuind oase reci de mort, așezate în cruce.

la p.87 O palpitație subterană de orologiu subteran care arată orele fatale începea pentru Chip-de-înger. Printr-o fereastră larg deschisă între sprincenele lui negre vedea un foc aprins aproape de chiparoșii de cărbune verzui și alături de zidurile de fum alb, iar în mijlocul unei curți măturate de noapte, o îngrămădire de santinele și o puzderie de stele.

la p.89 (notă) Constelațiile și fericirea umană se conjugă la trecut... Ce a fost paradisul decît amintirea unei fericiri care a existat mai înainte? Paradisul a fost amintirea altui paradis...

la p.91 (notă)... aceste intrări și ieșiri misterioase i se ofereau la hotarul imprecis al nopții cu seara, cînd se iveau și se ridicau lucrurile care sînt și nu sînt, în această întrupare a nevăzutelor în lumină și umbră și cînd nu poți decît să te întrevezi în penumbră. În acel ceas, între rezistențele secrete ale formelor reale, se repetau formele ireale. Totul iluzoriu, totul fictiv și, totuși, vizual, atît de sigur... Cum era cu putință ca atîta realitate să se reverse în atîta vis!

la p.92 Unde pămîntul se îndreaptă spre nord, semnalat de către busola păsărilor cu precizie melodică în diamantele luminii. Unde se însuflețește ceea ce e dobîndit din afară înlăuntru prin confruntări presimțite dinlăuntru în afară, plăcute cînd se întîmplă și niciodată devorate de ceea ce a fost hotărît.

la p.92 (notă) — Copilul meu, nu știu și chiar dacă aș ști-o, nu aș putea să ți-o spun, căci toate astea sînt presupuneri, presupusuri, presupoziții...

— Atunci, ca presupuneri...

— Ca presupuneri?... Să presupunem... Nu, nici așa, copilule. A presupune înseamnă a supune ca un fapt pe acel *pre* al tău (joc de cuvinte: suponer es su poner — n.n.).

la p.96 Geografia misterioasă a unei țări, construită, de la ființe la cer, datorită cataclismelor și cutremurelor, la fel cu una din acele piramide înalte și albe, pe care în peregrinările lor le-au contemplat în junglă.

la p.97 Valuri de spumă sărată și furtuni cu biciuri de zăpadă înainte ca timpul să coboare din cer în fruct, vîrsta arborelui, din cer în triluri, vîrsta păsării, din cer în cuvînt, vîrsta omului.

la p.98 (notă)... și în timp ce bărbatul roș-galben aruncă flăcări, lavă și cenușă prin gura vulcanilor, tovarășa lui cu oglinzi transparente sloboade nori de aburi sulfuroși prin răsuflătoarele crăpăturilor.

la p.102 Pămîntul cade visînd din stele, dar se deșteaptă în ceea ce au fost munți, iar astăzi sînt înălțimile pleșuve din Ilóm, unde păsările cîntă cu plîns de prăpastie.

la p.102 (notă) Gaspar Ilóm mișca capul dintr-o parte în alta. Să nege, să macine învinuirea pămîntului pe care zăcea dormind pe împletitura de palmier, cu umbra și cu femeia lui, îngropat cu morții și cu buricul lui, fără să poată să se desprindă de șarpele cu șase sute de mii de încolăciri... pe care le simțea în jurul trupului.

la p.103 Cei care beau din ea (din apa plîngătoare, fermecată) visează pajiști verzi pe care nu le-au văzut, călătorii pe care nu le-au făcut, paradisuri pe care le-au avut și le-au pierdut. Bărbatul adevărat, femeia adevărată care există, adică au existat în fiecare bărbat și în fiecare femeie, au plecat pentru totdeauna și nu a rămas din ei decît partea exterioară, păpușa.

la p.103 Vraciul tămăduitor arată cu laba dinainte, printre Invincibili, pe Gaspar Ilóm. Poate fi cunoscut fiindcă mănîncă mult ardei iute, precum și după ochii lui misterioși și claia de păr cărunt.

la p.104 (notă). Nu era peștera unei povești pentru copii. Era într-adevăr reală. Avu senzația de a se afla înăuntrul unei perle.

la p.106 (notă) În dimineața aceea, copii flămînzi dintr-o mahala a orașului au mîncat pîine caldă, iar negustorii și polițiștii înnebuneau din pricina misterioasei dispariții de haine, doctorii, pantofi, pălării, unelte, tot ce sustrăgea pentru nevoiași Juan Girador cu magia lui, magia celor trei rotiri.

la p.107 I se taie mîinile bogăției nelegiuite — spuse bătrîna, îngrozindu-se — dar e zadarnic, e zadarnic, îi cresc noi mîini.

la p.108 (notă) Între cele patru peșteri fără ieșire, aceea a vîntului, cavernă sfredelită, aceea a furtunii, săpătură de foc și tremurare de tunet, aceea a prăvălișurilor subterane, grotă plină de cristale, și aceea a ecourilor, subsoară de papagali albaștri.

la p.110 Și totul, viu sau mort, începu să crească în jurul lui Girador. Xiu ajunse să fie o femeie-munte, îndepărtată, albăstruie. Mîinile ei enorme, orfane de inele, se odihneau cu greutatea tristă a dezamăgirii pe genunchi, munți de oase. Cum să se descotorosească de omul acela care, de la sosire, și-a însușit tot și toate? Păduchii și purecii erau tot atît de mari ca și el, comparat cu tot ce continua să crească în juru-i. Temple și palate ciclopice, bărbați și femei gigantici. Pînă și gîzele de nimica toată care făceau cercuri pe suprafața iazurilor atingeau dimensiunile lui și se credeau că sînt Giradori ai apei. În acea lume monstruoasă a fost ușor să-l căsăpească...

la p.114 Străzile erau sucite ca niște coaste de piatră, sucite casele, sucită piața și biserica și... ha... ha... cu un turn de clopotniță pe-aici și altul pe-acolo, iar cupola ca un acordeon.

la p.115... străbăteau orașele suprapuse care alcătuiau Tierrapaulita, nu pe cele subterane, pe cele din afară, pe cele care urcau din mare la cer prin terenuri înalte, mai înalte, mai înalte, etaj peste etaj...

la p.115 Sînt fericit,
nimic, nimic nu mai aștept (sper)
fiindcă albastrul
cerului mi-e casă!

la p.116 Odată măturat realul, măturată lumina, măturat zgomotul, mătura începu să mature visul, umbra, tăcerea și în jurul, precum și înlăuntrul casei marilor vrăjitori se făcu golul total, imposibil de închipuit de o minte omenească. Nici zgomot, nici tăcere, nici lumină, nici umbră, nici realitate, nici vis...

la p.120 Nu-mi înțeleg viața, agonia
de-a fi enigmă, hazard, criptografie
și toată discordia turnului Babel.

la p.125 (nota) Nu voim să murim înghițiți de pămînt. Acesta-i primul lor gînd, aceasta-i rugăciunea fierbinte, esențială a indigenilor.

la p.126 Numai realitatea există, nu există zei care să aibă vreo valoare, magie care să folosească, preziceri care să nu amăgească, farmece care să nu fie înșelăciuni.

la p.129 Carnea de asemenea a gustat din băutura plecărilor, praf făcut din mers de păianjen, și mai devreme sau mai tîrziu emigrează și ea, ca o stea călătoare, ca o soție fugară, scapă de pe scheletul pe care i-a fost sortit să rămînă o viață, se duce, nu rămîne, carnea de asemenea e *tecună*.

la p.131 Oamenii adevărați, cei făcuți din porumb, încetează de a exista realmente și se transformă în ființe fictive cînd nu mai trăiesc pentru comunitate... Plante, animale, astre... există toate împreună, cum au fost create! Niciunuia nu i s-a năzărit să-și făurească o existență aparte, să ia viața doar pentru folosul lui, numai omul a avut ideea asta și el trebuie distrus dacă pretinde să fiinteze izolat, străin de milioanele de destine care se țes și desțes în jurul lui.

la p.137 Artificialitatea vieții noastre, în afara lumii acesteia magice de flori și păsări — spunea *mister* Pyle — ne face să ne simțim aici mereu suprapuși... În schimb, Leland, ceilalți, oamenii de aici, trăiesc — repetă — trăiesc și, dacă sînt buni, sînt buni, și, dacă sînt cruzi, sînt cruzi. Noi nu sîntem nici buni, nici răi; sîntem, pur și simplu, mașini.

la p.140 Mie nu mi se pare sănătoasă la minte o persoană care visează mereu... Unui om ca mine nu-i e îngăduit să iasă din realitate. Nimic în afara faptelor. Noi — *business*; fantezia, pentru voi... Din cauza asta o să ne aflăm totdeauna la poli opuși. În timp ce noi devenim tot mai concreți, mai pozitivi, voi vă faceți tot mai absenți și negativi, inutili.

la p.141 Dar cel care visează trăiește secole. Voi sînteți ca niște copii, pentru că nu îmbătrîniți pe dinlăuntru. Pe dinafară îmbătrîniți, sînteți tot adulți, dar adulți rămași în copilărie. E nevoie să visezi pentru a îmbătrîni în sînge.

la p.152 (notă)... reîncarnarea lui Jean-Paul Marat... conspirator înnăscut, cel dintîi în toate comploturile în favoarea poporului.

la p.160 Înalt, corpolent, îmbrăcat în gri-deschis, cu pantofi maro, cămașă albastră cu dungi orizontale pe piepți și guler alb, detașabil, exagerat de înalt, atingîndu-i loburile urechilor. Din cauza bătăturilor, mergea parcă pe patine cu roate.

la p.161 Mingo Revolorio, mic de stat, cu părul negru, lucios, cu sprîncenele împreunate, pielea feței albă, arăta mai tînăr decît era. Dacă rîdea, părea că suflă la un instrument de alamă; dacă tăcea, trăsăturile i se ștergeau. Cînd vorbea, făcea mereu gestul de a-și sufleca mînecile.

Moxic, căpitanul gărzii, ager, mlădios, cu corpul umed de piatră, de ascuțit, pe vitejia lui se ascut toate armele și-și ascut ghearele vulturii și jaguarii. Ager, înalt, cu fața de culoarea lămîii, cu părul negru, lucios, cu dinții albi ca grăunțele, cu cămașa și pantalonul lipiți de corp, distilînd ștuleți lichizi, de ploaie noroioasă, alge și frunze.

la p.163 ... umbra lui singuratecă, ploaia de păr verde, masca de burete de licurici, pe care și-o va scoate numai la sosirea și prezentarea lui pentru a primi săgeata nopții diamantine.

la p.164 (notă)... se născuse în timpul unui naufragiu... printre cadavre... deschisese ochii într-o școală fără ferestre, unde-i stinseseră luminița credinței,fără să-i dea nimic în schimb; întuneric, haos, confuzie, melancolie de castrați.

la p.166 (notă)... lansă un căscat pe care așa-i veni lui să-l prindă în căușul mîinii și să și-l pună ca bonet.

la p.173 (notă) Celestino Yumí își spuse: e a mea... Putea să se ducă după Catalina Zavala, femeia lui în fața lui Dumnezeu.

la p.173 (notă)... Numai un bărbat ai, toți ceilalți sînt falși.

la p.173 (notă) Desperarea cuștii este cea care îi face să dorească evadarea simțurilor, în jocul sexual.

la p.176 (notă)... Doamne, Doamne, pline sînt cerurile și pămîntul de slava ta! Doamnele simțeau divina putere a Zeului Iubit. Sacerdoți de seamă îl tămîiau.

la p.178 (notă) O s-o facem noi să cînte pe asta. Bătrîn caraghios, cum pun mîna pe el, îl spînzur.

la p.182 (notă) Așa cum norul poartă în sînul lui furtuna, trustul (la Frutera —*n.n*) poartă dictatura.

la p.183 (notă) Mulți bani adunați într-o singură mînă au totdeauna ceva de furt de la ceilalți.

la p.184 (notă) Acea demonică multiplicare a bogăției.

Bine, cînd te vei deștepta într-o bună zi bogat, toți vor spune că te pricepi la toate, la finanțe, politică, religie, elocvență, tehnică, poezie, și te vor consulta.

Banul e cel mai bun scut: contra lui Dumnezeu, banul; contra justiției, banul; banul pentru carne; banul pentru glorie; banul pentru tot, pentru tot banul.

la p.185 (notă) Nimic nu-i oprea. O poftă de a trăi și de a trăi repede, a fi stăpîni, prin intimă ferocitate, nu numai instinctivă, dar și puțin deliberată, asupra a tot ce le cădea în mîini și să folosească acestea sau să le distrugă din mers.

la p.190 (notă) Și despre cauza contingentă nici un lucru nu se poate spune decît că este în raport cu cunoașterea noastră.

la p.191 (notă) Este incorect să se spună că orice fenomen e produs de întîmplare (hazard), dar putem spune că două sau mai multe fenomene se alătură datorită întîmplării.

Hazardul este o interferență, uneori ciudată, de obicei imprevizibilă... între două sau mai multe serii cauzale reciproc sau relativ independente.

la p.196 Amuțire totală. Nu numai a ceea ce este comunicare, limbă, idiom, vorbire, cîntec, zgomot... Tăcerea, de asemenea tăcerea amuțea între cer și pămînt.

la p.199 Cu ei, după ei, în ritm cu ei, au înaintat rachiul, berea, prostituția, gramofonul cu pîlnie, băuturile cu sifon, chinezii vînzători de haine, farmaciile, garnizoana cu soldați triști, telegrafistul îndrăgostit...

la p.212 (notă) ...apoi ademenirea progresului, divinitatea care în loc de mîini are nicovale, în loc de ochi faruri gigantice, în loc de peri fum de coșuri și mușchi de oțel și nervi electrici... Da, progresul, ca elixir pentru a adormi sensibilitatea patriotică a idealiștilor, a visătorilor... Și de asemenea pentru cei care, fiind practici, vor să ascundă complicitatea lor cu planurile noastre (ale americanilor *n.n.*).

la p.216 (notă) Cînd cei care ne înconjură mor din lipsă de hrană, singura grijă care ne este îngăduită este de a le da să mănînce. Pentru un popor flămînd și neavînd de lucru, unica formă în care poate apărea Dumnezeu este aceea a muncii și a mîncării.

la p.220 Și aceasta se întîmplă într-o țară cu priveliști adormite. Lumină de farmec și strălucire. Țară verde. Țara arborilor verzi... Memoria tremurărilor de lumină. Alipiri de apă și cer, cer și pămînt. Alipiri. Prefaceri. Pînă la nesfîrșirea aurită de soare.

la p.221 (notă)... libertatea de a fi în toate formele în care nu am fost și în care acum voi fi brad, cedru, ochi nemișcat de talc, lumină, vis deshidratat... apa dulce a visurilor mele în rîuri... voi fi rîu... voi fi tot.

la p.225 ... mai bine să continue cu cearceaful său murdar, murdar de să nu-l atingi...o să-l înnebunească... îl poate înnebuni... sigur că poți înnebuni... și catîrca sărea ca berbecul și munții săreau și ei... în măsura în care acela vorbea latinește cu catîrca și asta se învîrtea și se-nvîrtea și se-nvîrtea, da, era nebun, nebun ca Assisi cu lupul... și ia să vedem, ce-i propunea, ce-i propunea... era carnivoră... carne... bestia cărnii pe care mergea călare...

la p.225 (notă) Sărăcuțo, o tot înțep și degeaba!... Ho, catîrci afurisite, dacă îmi deschideți, vă scuip în față... sigur cum trei și cu doi fac cinci... și cu cinci zece... ce deșteptare fără speranță!... Mîine mă duc s-o văd... pot... cu pretextul că-i aduc știri de la taică-su, pot... e ... dacă-aș avea știri, pot, deși n-o să mă creadă pe cuvînt...

la p.226 (notă) Frica îmi fu mare văzînd că sugea o bucată de jăratec, bomboana dracului, și că zvîrlea fum pe nări ca un tren. Nasturii cămășii mă liniștiră puțin. Are nasturi, are cămașă, nu poate fi așa rău. Are cămașă, are nasturi... cămașă... nasturi... nasturi... cămașă...

la p.232 (notă) Da, da, era rănit, dar îl duseră la închisoare... Salomé?... Nu, Cárcamo, el a fost rănit... Și Salomé?... De ăsta nu se știe nimic...

la p.233 Picioare și picioare și picioare... picioare și picioare și picioare... ploaie de picioare și picioare și picioare... lovitură... ferește... lovitură... ferește... ciocnind *machetes* (cuțite lungi, *n.n.*)... plin... plan... lovește Chitanam... plan... plin... lovește Tamachin... plin... plan... plin...

la p.235 Adelaido Lucero, ai și început să mori. Ai și pășit pe drum! Nu mai ai socoteli de făcut! Fiecare fiu cu fiii lui! Și Rosalia e bătrînă, ce să-i faci, bătrînă!

la p.236 (notă) Care era realitatea? Să nu gîndească niciodată cu capul, ci cu chipiul. Să fie militar pentru a menține la putere o clică de tîlhari, exploatatori și vînzători de patrie speriați de propria lor importanță, era un lucru infamant și mult mai trist decît să mori de foame în exil. În numele cui îndrăznesc să ne ceară nouă militarilor lealitate?

la p.240 (notă) Masca Interpretului cutezător, cel care falsifică totul, care-i făcu să confunde cu ochii lui de ceas cu numere romane, dar fără ace... trăiește în afară de timp.

La dreapta atîrnă Masca Interpretului Sclavilor, cu dinții nu strînși, ci înfipți în mușcătură. Masca Interpretului Bilbîiților, cu fața neagră și stelele clipind pe fruntea lui smolită cu negreala întunericului.

Masca Interpretului Milogilor. Gură rotundă de oală de fiert oamenii, cu o imensă gaură care îi mînca bărbia și abia-i lăsa loc pentru ochi. De milog îi erau urechile nespălate, de milog smocul de păr netuns. De milog păduchii.

la p.246 Camila se opri la umbra unei colibe ca să vadă cum se recoltează cafeaua. Mîinile culegătorilor se desenau pe frunzișul metalic cu mișcări de animale lacome; urcau, coborau, se înnodau înnebunite ca și cum ar fi gîdilat arborele, se despărțeau ca și cînd i-ar fi descheiat cămașa.

la p.248 Se culcară vorbindu-și dintr-o cameră într-alta. O ușă mică făcea comunicația între cele două încăperi. Din încheietorile somnoroase, nasturii ieșeau cu un foșnet ușor de floare tăiată, pantofii cădeau cu zgomot de ancoră, iar ciorapii se desprindeau de piele așa cum se desprinde fumul de coșuri.

la p.248 Strada se rostogolea ca un rîu de oase albe pe sub poduri de umbră. Pentru cîteva clipe se ștergea totul, patină de relicve străvechi. Apoi reapărea înfrumusețată de puful auriu al lunii. O mare pleoapă neagră întrerupse acest joc de pleoape lăsate în libertate. Genele ei imense se desprinseră încet de pe înălțimea celui mai semeț vulcan, se întinseră cu mișcări de păianjen de cal peste întocmirea orașului și umbra se îndolie.

la p.249 Vorbea de ea ca de o persoană sprijinită într-un toiag al depărtărilor, avea o ascunsă înțelegere cu lucrurile invizibile și dacă o lăsau singură se pierdea în cealaltă, absentă, cu părul înghețat...

la p.253 ... cu toate zgomotele mîniei divine, cu spadele gigantice ale arhanghelilor mării, valurile îi expulzau din ceea ce a fost un paradis, crîmpei al edenului într-o oglindă.

la p.255 Și mergeau așa, mergeau picioarele lor și dansau umbrele lor la sunetul flăcărilor lătrătoare care scînteiau formînd ciorchini cu dinți de foc.

Înaintau astfel împotriva uimirii și șuvoiului... cu trupurile împărțite în bucăți și bucățile dansînd... brațe și picioare luînd-o din loc... capete și mîini luînd-o din loc... amestecate... contopite... el cu capul ei... ea cu mîinile lui... trupul lui fără cap... cu două capete trupul ei...

la p.256 Mai mult durere decît umeri, mai mult durere decît picioare, mai mult durere decît spinare, cu trupul și straiele lovite, ajunse Malena la Peștera Vie.

la p.259 Cine sînt? Nu știu cine sînt... în căușul mîinilor adunam umbra care picură de pe pleoapele oamenilor pentru a spori cu ea noaptea, dar acum nu mai am mîini și oamenii nu mai au pleoape unde să se adune în picături întunericul și visul. Sînt treji mereu...

la p.260 O, pește, domn înghețat de fildeș și lună, cu ochii de cristal, orb de marmoră — striga Pablo Figo — afară din apă nu vei mai vedea privirea lătrătoare a luceafărului... Dați-mi o zi fără morți...

la p.260 (notă) Don Claro, Clarinero/ și doña Clara Clarinera/ din familia Clarineros /rude cu luceferii/ prin tivul penelor lui /albastru umed, spumos/ cu desenul lui de stampă/ de ager oțel călit/ cu ciocurile lor negre, negre/ și cu ochi cu ape de aur.

la p.262 Pămîntul cade visînd din stele, dar se deșteaptă în ceea ce au fost ieri munți, azi înălțimi golașe din Ilóm.

la p.262 (note) — Fiul meu e dansator — răspunse bătrînul... Cîntă la flaut și dansează. Uneori, rămîne cu picioarele în aer. Revine pe pămînt, pentru că, dacă ar rămîne în aer, ar arde. Nu atîrnă cît atîrnăm noi. Atîrnă cît gîndim noi (joc de cuvinte, *pesar*= a cîntări, atîrna și *pensar* = a gîndi, *n.n.*). E un dansator.

la p.262 Cuvîntul pămîntului prefăcut în flacără solară a fost gata să pîrjolească urechile de știuleți ale iepurașilor galbeni de pe cer, iepurașilor galbeni din pădure, iepurașilor galbeni din ape... care se lipiră de cer, prefăcuți în stele și se risipiră pe ape ca reflexe ale urechilor lor.

la p.265 Porozitatea ființelor la lumină și întuneric. Absorb lumina și întunericul precum buretele apa. Nici nu s-a întunecat și pădurea și este întunecată. Nu s-a crăpat de ziuă și povîrnișul se și limpezește.

la p.267 ... a fi mort e ca și cînd începe să plouă, să plouă și să plouă și te culci ca să auzi plouînd și plouînd zile și nopți.

la p.273 — Uite-n ce hal ești, nerușinatule! strigă, furioasă, Masacuata: nu ești bun decît să-mi faci venin! Bine zice cine zice că voi ăștia, cît ai clipi din ochi, și șterpeliți ceva! Și mai ziceai că mă iubești... Se vede, se vede cît de colo... Abia am întors spatele și-ai și pus laba pe sticlă... Păi sigur, ce te costă pe tine... că-i pe veresie, nu? Banditule! Cară-te, că de nu, te calc în picioare!

la p.273 — Ce vrei tu e să mă duci cu zăhărelu', da' nu se prinde, bătrîne, nu sîn așa de ageamiu. Știu eu că sub Portalul Domnului poliția așteaptă să se-ntoarcă ăla care-a sucit gîtul colonelului...

— Nu fi căpos, mă! Ce catîr, mamă-doamne!

la p.275 — Să vezi, tătucule, că eu fur fără să fiu hoț de meserie, fiindcă înainte așa cum mă vezi, eram stăpînul unei bucăți de pămînt. Mi-a dat o lovitură în cap de era cît p-aci să mor.

la p.276 Tobías... eu am nume de bărbat. Tata spune că eu trebuie să fiu bărbat ca persoană. Persoană de bărbat cu trup de femeie.

la p.276 Voi nu aveți o limbă proprie, vorbiți pe-a noastră, limba pe care v-am împrumutat-o... Vorbiți stricat castiliana, ce mai importă că vorbiți prost și engleza pe deasupra.

la p.277 termeni populari, traducere aproximativă: nițică forță, a dracului poftă, frumoasă nu glumă, atîtica apă, vai, Doamne, ca pe un cîine!

la p.277... văzuseră atîția bolnavi, că ce să mai ia în seamă pe vreunul din ei. Făcu cumpărăturile de care avea nevoie, băgă lucrurile în desagă, se opri să-și facă o țigară, o aprinse și porni mai departe.

la p.278 Lume multă și printre cei care se îmbulzeau, omul ăsta cu deșucheata lui de încheietoare la pantaloni care deschizîndu-se se închidea și închizîndu-se se deschidea, de parcă ar fi avut nasturi făcuți din os de mort rîs.

și încheietori din „deschide-te, închide-te, Sezama"... De te-ai deschide, de te-ai închide...

la p.279 (notă) Adesea crezi că ai născocit ceea ce alții au uitat. Cînd cineva povestește ceva ce nu se mai povestește, spune acela: eu am născocit-o, asta e de la mine. Și totuși el nu face altceva decît să-și amintească, tu ți-ai amintit în timpul beției, ceea ce memoria strămoșilor tăi ți-a lăsat în sînge, fiindcă bagă de seamă că faci parte nu din Hilario Socayón, ci din toți Sócayonii care au existat...

la p.281 — Nelololologic! striga păpușarul gata să-și smulgă părul de disperare. — Strălogic! Strălogic! Străarhilogic! Străstrăarhisupralogic!

BIBLIOGRAFIE

I. OPERA LUI MIGUEL ANGEL ASTURIAS

1. Eseuri

Sociología guatemalteca. El problema del indio. Teză prezentată la Facultatea de Drept a Universității Naționale. Guatemala, 1923.
Romanul latino-american, București, E.L.U., 1964.

2. Poezie

Sien de alondra (Culegerea poeziilor scrise între 1928 și 1954). Madrid, Aguilar, în „Obras escogidas", vol. I, 1955.
Clarivigilia primaveral. Buenos Aires, Losada, 1965.
Sonetos de Italia. Milano, Ist. Ed. Cisalpino, 1965.

3. Opera narativă

Leyendas de Guatemala. Madrid, Ediciones Oriente, 1930.
El Señor Presidente. México, Ed. Costa-Amic, 1946.
Hombres de maíz. Buenos Aires, Losada, 1949.
Viento fuerte. Guatemala, Ed. Ministerio de Educacion Pública, 1949.
El Papa Verde. Buenos Aires, Losada, 1954.
Week-end en Guatemala. Buenos Aires, Goyanarte, 1956.
Los ojos de los enterrados. Buenos Aires, Losada, 1960.
El Alhajadito. Buenos Aires, Goyanarte, 1961.
Mulata de Tal. Buenos Aires, Losada, 1963.
El espejo de Lida Sal. México, Ed. Siglo XXI, 1967.
Maladrón. Buenos Aires, Losada, 1969.

4. Teatru

La audiencia de los confines. Buenos Aires, Ed. Ariadna, 1957.

II. LUCRĂRI DESPRE ASTURIAS

Istorii ale literaturii hispanoamericane

Anderson Imbert, E. *Historia de la literatura hispanoamericana.* México, Fondo de cultura económica, ed. IV, 1964.
Aubrun, Ch. *Histoire des lettres hispanoaméricaines.* Paris, 1954.
Bazin, R. *Histoire de la littérature américaine de langue espagnole.* Paris, Hachette, 1963.
Gallo, U. *Storia della letteratura ispanoamericana.* Milano, Nuova Academia Editrice, 1954.
Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispanica.* Fondo de cultura económica, ed. III, 1969.
Valbuena Briones, A. *Literatura hispanoamericana.* Barcelona, Gili, ed. II, 1964.

Lucrări despre romanul hispanoamerican

Alegría, Fernando. *Historia de la novela hispanoamericana.* Ed. Andrea, ed. III, 1966.
Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana.* México, Ed. Joaquín Martiz, 1969.
Hars, Luis. *Los nuestros.* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966.
Menton, Seymour. *Historia crítica de la novela guatemalteca.* Guatemala, Ed. Universitaria, 1960.
Sánchez, Luis Alberto. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.* Madrid, Ed. Gredos, 1953.
Schulman, Gonzáles; Loveluck, Alegría. *Coloquio sobre la novela hispanoamericana.* México, Tezontle, 1967.
Zum Felde, Alberto. *La narrativa hispanoamericana.* México, Guarania, 1959.

Lucrări despre arta narativă a lui Asturias

Bellini, Giuseppe. *La narrativa di Miguel Angel Asturias.* Milano, Inst. Ed. Cisalpino, 1966.
Castelpoggi, Atilio Jorge. *Miguel Angel Asturias.* Buenos Aires, La Mandrágora, 1964.

Georgescu, Paul Alexandru. *Un mare romancier al Americii latine*, în „Revista de filologie romanică și germanică", nr. V, 1961.

Georgescu, Paul Alexandru. *Prefață* la traducerea romanului „Domnul Președinte", București, B.P.T., ed. II, 1964.

Georgescu, Paul Alexandru. *Premiul Nobel pentru literatură: M. A. Asturias*, în „Scînteia", 27.X.1967.

Georgescu, Paul Alexandru. *M. A. Asturias și condiția umană*, în „Steaua" nr. IX, 1970.

Anderson, Imbert, Enrique. *Análisis de „El Señor Presidente"*, în „Revista Iberoamericana", nr. 67, ian.—apr. 1969, p. 53—59.

Aubrun, Charles, V. *Structure interne des romans de Miguel Angel Asturias*, în „Europe", nr. 473, sept. 1968.

Bastide, Roger. *L'Amérique dans le miroir de la littérature*, în „Annales", I, 1958.

Bataillon, Marcel. *Miguel Angel Asturias et Bartolomé de las Casas*, în „Europe", nr. 473, sept. 1968, p. 6—10.

Brion, Marcel. *Un homme à l'image de la forêt*, în „Le Monde", 27.X.1967.

Callán, Richard Jerome. *El tema del amor y de la fertilidad en El Señor Presidente*, în „Cuadernos hispanoamericanos", oct., 1967, p. 194—205.

Couffon, Claude. *Miguel Angel Asturias et le réalisme magique*, în „Lettres françaises", 2.XII. 1962.

Couffon, Claude. *Un merveilleux Nobel, Miguel Angel Asturias*, în „Lettres françaises", 25. X. 1967.

Dessau, Adalbert. *Mito y realidad en Los Ojos de los enterrados de Miguel Angel Asturias*, în "Revista Iberoamericana", nr. 67, ian. — apr., 1969, p. 77—87.

Estrada Ricardo, *Estilo y magia del Popol-Vuh en Hombres de maíz de Miguel Angel Asturias*, în „Repertorio", nr. 9, aprilie 1969, p. 21—29.

Foppa, Alaide. *Realidad e irrealidad en la obra de Miguel Angel Asturias*, în „Cuadernos americanos", ian.—febr., 1969, p. 53—69.

Genaro, Giuseppe de. *Il sentimento tragico della vita nell'opera di M. A. Asturias*, în „Letture", mai 1969, p. 1—20.

Guillén, Nicolas. *Prosa de prisa*. Universidad central de Las Villas, 1962, p. 275—78.

Lask, Thomas. *Book of Times : Nobel Laureate*, în „New York Times", 25. oct. 1967.

Leiva, Raul. *Miguel Angel Asturias*, în „Casa de las Américas", sept.—oct. 1961, p. 61—69.

Liscano, Juan. *De Valle-Inclán a Miguel Angel Asturias*, în „Europe", nr. 345—6, ian.—febr. 1958, p. 180—191.

Marcénas, Jean. *Monsieur le Président*, în „Lettres françaises", 2 mai 1952.

Mead, Robert, G. *Miguel Angel Asturias y su Premio Nobel en los Estados Unidos*, în „Cuadernos americanos", iul. — aug., 1968, p. 221—227.

Menton, Seymour. *Asturias, Carpentier y Yáñez, paralelismos y divergencias*, în „Revista Iberoamericana", nr. 67, 1969, p. 31—33.

Monteforte Toledo, Mario. *Carta a Miguel Angel Asturias*, în „Revista de Guatemala", ian. 1960, p. 87.

Moore, Ernesto, R. *El Señor Presidente*, în „Handbook of Latin American Studies", vol. 12, Cambridge, 1949.

Navarro, Carlos. *La hipotiposis del miedo en El Señor Presidente*, în „Revista Iberoamericana" (México), ian.—iun. 1966, p. 51—60.

Praag-Chantraine, Jacqueline Van. *Miguel Angel Asturias romancier social et visionnaire*, în „Synthèses" (Bruxelles), iul.—aug. 1966, p. 103—110.

Saz, Augustín del. *Superrealismo y pesimismo en Miguel Angel Asturias*, în „Papeles de Son Armadans", aug. 1957, p. 135—146.

Sommers, Joseph. *The indian-oriented novel in Latin America, new spirit, new forms, new scope*, în „Journal of inter-american studies", apr. 1964, p. 149—166.

Valéry Paul. *Carta a Francis de Miomandre sobre Leyendas de Guatemala*, în „Obras escogidas", Madrid, Aguilar, 1955, p.5.

Verdevoye, Paul. *Miguel Angel Asturias y la nueva novela*, în „Revista Iberoamericana", nr. 67, ian.—apr. 1969, p. 21—31.

Verzasconi, Raymond. *A critical perspective of El Señor Presidente*, teză la Universitatea din Washington, 1962.

Zbinden, Louis Albert. *Un long cri contre l'injustice, în* „Gazette de Lausanne", 23—28 apr. 1963.

Zuleta Alvárez, Enrique. *El realismo poético de Miguel Angel Asturias*, în „Norte", sept.—oct. 1965, p. 107—111.

CUPRINSUL

INTRODUCERE

Circumstanţele istorico-sociale 7
Experienţă de viaţă 20
Antecedentele literare 35

VIZIUNEA LUMII

Cauzalitate naturală şi conexiune magică 46
Timp şi spaţiu 70
Condiţia umană 119

CONSTRUCŢIA ŞI TEHNICA NARATIVĂ

Crearea personajelor 133
Organizarea acţiunii 170
Tehnica narativă 206

MODALITĂŢI EXPRESIVE 242

CONCLUZII 285

TRADUCEREA TEXTELOR SPANIOLE 296

BIBLIOGRAFIE 310